

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Arte feminista en Polonia: artistas emergentes 2010-2015

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Anna Światłowska

Directora

Carmen Pérez González

Madrid, 2016

Anna Światłowska

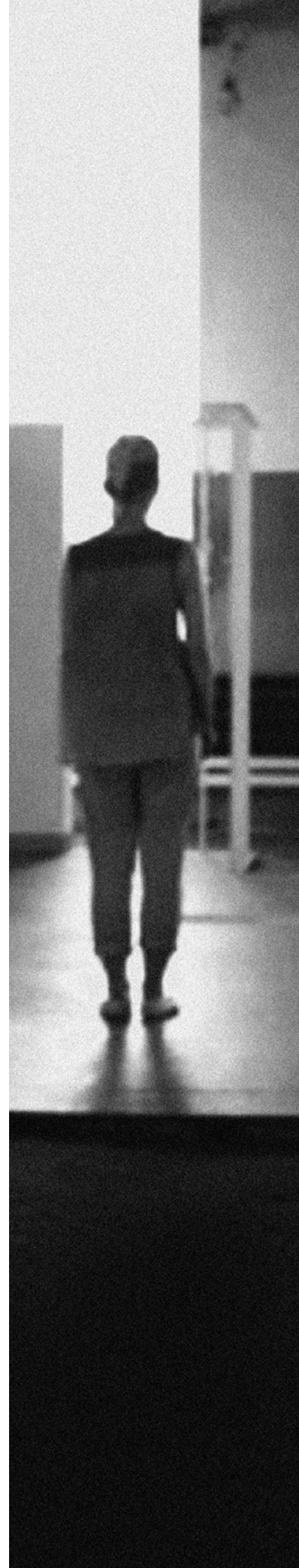
ARTE FEMINISTA EN POLONIA. ARTISTAS EMERGENTES 2010–2015

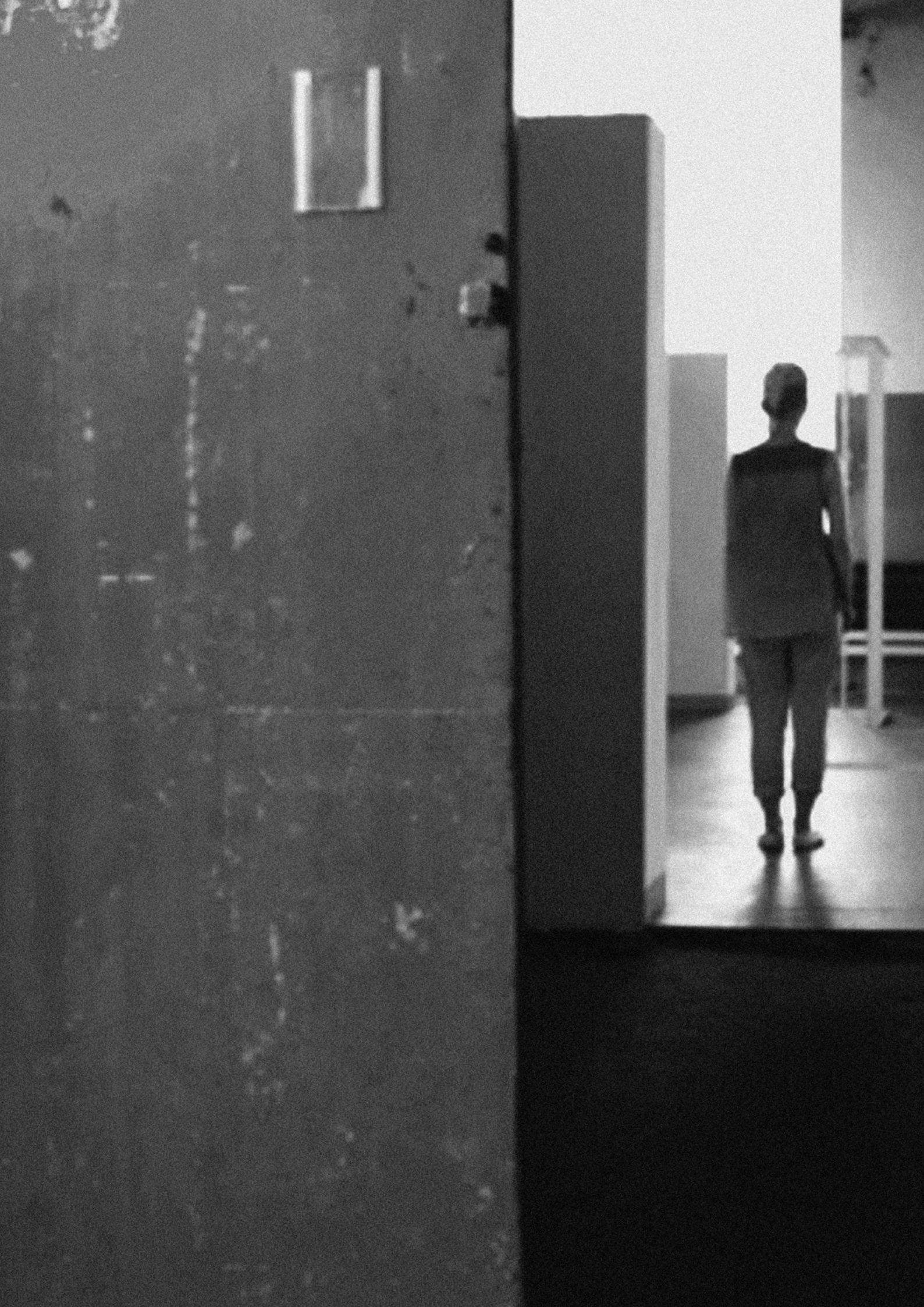
TESIS DOCTORAL

dirigida por Carmen Pérez González



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes



Tesis doctoral

**ARTE FEMINISTA EN POLONIA.
ARTISTAS EMERGENTES 2010-2015**

FEMINIST ART IN POLAND.
EMERGING ARTISTS 2010-2015

Memoria para optar al grado
de Doctor Europeo

presentada por
Anna Światłowska

Directora
Carmen Pérez González

Madrid, 2015

© Anna Światłowska

Agradecimientos

La presente tesis doctoral, y todo el tiempo que le he dedicado, no hubiera sido posible sin el incondicional apoyo de mi familia, especialmente de mis padres, Jola y Tomek.

A Carmen Pérez González, mi directora de tesis, por contribuir con su experiencia y profesionalidad investigadora, por su amabilidad, paciencia y atención dedicada.

Me gustaría agradecer también su apoyo a la Dra. Magdalena Kochanowska, la Dra. Katarzyna Krzykawska, la Dra. Maja Zawierzeniec, el Dr. Krzysztof Herman, el Dr. Cristian Daniel Torres Osuna y el Dr. Piotr Sobolczyk.

Por último agradezco a mis amigos. A Zuza Kiniewicz, Magda Trzpis y Ula Gajewska su inestimable ayuda con las traducciones. A Agnieszka Orzechowska, Iza Kieszek, Kalina Możdżyńska, Julia Głogowska, Ola Derc y Emiliano Cano Díaz porque siempre han estado para animarme y ayudarme cuando lo he necesitado. A Janek Korczak-Mleczko, por su cuidado y paciencia.

Indice

Resumen	9
Abstract (English)	11
01. Introducción	14
01.1. El contexto general de la investigación	15
01.2. Planteamiento de la investigación (origen de la investigación, motivaciones personales y perfil de la investigadora)	16
01.3. El objeto del estudio	17
01.4. La estructura de la tesis	18
01.5. Objetivos	18
01.6. Metodología	19
 Introduction (English)	20
02. Antecedentes internacionales	26
03. El arte feminista en Polonia	36
03.1. La época socialista	39
03.1.1. Introducción	40
03.1.1.1. La época del socialismo en Polonia: el fondo socio-político	40
03.1.1.2. Políticas de género en la Polonia socialista	41
03.1.1.3. El arte en la Polonia socialista	45
03.1.2. El arte feminista en la Polonia socialista	45
03.1.2.1. Intervenciones e intuiciones feministas: terminología	46
03.1.2.2. Mujer, arte y socialismo: contexto de la investigación	47
03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo	48
03.2. Los años noventa	73
03.2.1. Introducción	74
03.2.1.1. Polonia en los años noventa: el fondo socio-político	74
03.2.1.2. Políticas de género en la época de la transición al capitalismo	75
03.2.1.3. El arte en la Polonia de los años noventa	76
03.2.2. El arte polaco feminista en los años noventa	78
03.2.2.1. El arte crítico, el arte feminista: terminología	78
03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura: contexto de la investigación	80
03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa	82

03.3. Los principios del siglo xxi: 2000-2015	107
03.3.1. Introducción	108
03.3.1.1. Polonia a principios del siglo xxi: el fondo socio-político	108
03.3.1.2. Políticas de género en Polonia a principios del siglo xxi	109
03.3.1.3. El arte en Polonia a principios del siglo xxi	112
03.3.2. El arte polaco feminista en los años 2000-2010	113
03.3.2.1. Después del feminismo: terminología	114
03.3.2.2. Niñas, princesas, posfeministas: contexto de la investigación	114
03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010	118
03.3.3. El arte polaco feminista en los años 2010-2015	143
03.3.3.1. Lo nuevo: contexto de la investigación	143
03.3.3.2. Artistas polacas emergentes 2010-2015	144
 04. Proyecto artístico personal	 202
04.1. <i>Instrucción de uso</i>	205
04.2. <i>Dom</i>	218
04.3. <i>El orden de las cosas</i>	232
04.4. <i>El Día de la Mujer</i>	245
 05. Conclusiones y líneas de investigación abiertas	 258
05.1. Conclusiones generales	259
05.1.1. Conclusiones generales de la parte teórica de la investigación	259
05.1.2. Conclusiones generales de la parte experimental de la investigación	264
05.2. Líneas de investigación abiertas	265
 Overall conclusions (English)	 267
 Bibliografía	 275
Basic bibliography (English)	286

Resumen

El objeto del presente estudio son los diversos enfoques feministas en el arte polaco, desde la época socialista hasta los principios del siglo XXI, en sus respectivos contextos socio-históricos, y con un énfasis particular en las artistas de la generación más reciente.

El arte feminista nació a finales de los años sesenta durante una «ola de feminismo», que influyó a los Estados Unidos y a Europa occidental y, hasta el día de hoy, sigue siendo una parte importante del panorama artístico internacional. Ha sido objeto de muchos análisis, estudios en profundidad y se ha convertido en un área de interés fundamental en la historia del arte feminista, bien consolidada metodológicamente.

Sin embargo en Polonia, este campo de estudio es muy reciente y hasta hace poco no estaba considerado como una disciplina seria. Su desarrollo se ha visto frenado por la falta de estudios y metodologías adecuadas. Además, la aversión general hacia el feminismo y las protestas (sobre todo por parte de la crítica artística) contra las –en teoría no argumentadas– intenciones de separar la perspectiva femenina y la masculina en el arte han contribuido a su desprestigio.

Las dificultades de la investigación en el área del arte feminista en Polonia son el resultado de su entrelazamiento con el complejo contexto histórico, político y cultural, diferente al occidental, por lo que las categorías, referencias y enfoques aplicados para analizar el arte feminista en general frecuentemente resultan dudosos, insuficientes o inútiles a la hora de explorar el ambiente polaco.

Debido al aislamiento geopolítico y a la particular realidad social, las teorías feministas prácticamente no existieron en Polonia hasta el año 1989. La transición al capitalismo en los años noventa fortaleció la posición de la Iglesia católica y, por lo tanto, la vuelta a los modelos sociales tradicionales que, efectivamente, frenó el desarrollo del feminismo en el país.

Con este panorama parece increíble que, ya en los años setenta, aparecieran artistas que emprendieron acciones con tintes feministas. Junto con la transición y la apertura de las fronteras, la problemática feminista se introdujo en las principales tendencias artísticas y aún está presente hasta el día de hoy, tras haber adoptado una variedad impresionante de formas y significados.

Queriendo realizar un estudio profundo y fiable de las prácticas artísticas feministas de la generación emergente, es imprescindible tener en cuenta el entorno y los logros de las generaciones anteriores –esto es, de la época del socialismo y de la última década del siglo XX–. El conjunto de conceptos, lenguajes y estrategias artísticas desarrolladas por sus predecesoras les ha servido a las artistas jóvenes como punto de partida en el continuo proceso de la búsqueda creativa y les ha llevado a crear un particular discurso posfeminista –objeto principal de la investigación–.

El objetivo general de la presente investigación consiste pues en hacer una revisión de arte feminista en Polonia, basándose en análisis comparativo según épocas significativas, en sus contextos sociales, políticos y culturales.

Asimismo, dentro del proceso investigador, como objetivo específico, se analiza la obra de las artistas por épocas significativas, se exploran sus respectivos contextos socio-político-culturales y se hace un estudio de los enfoques, lenguajes y estrategias artísticas características para cada época.

El análisis termina con la exploración de los proyectos artísticos más recientes, de la generación más joven, lo cual ha implicado una búsqueda de artistas todavía poco conocidas y casi nada o nada investigadas. Para ello, se marcan las tendencias, se definen sus características, se observan posibles nuevos enfoques y, al final, se comparan con las tendencias de las épocas anteriores. Así, otro de los objetivos particulares es el de remarcar las artistas emergentes y las nuevas tendencias en su arte dentro del contexto de las generaciones precedentes.

Como resultado, otro objetivo particular consiste en desarrollar proyectos artísticos personales que formen parte experimental en el proceso investigador.

Para realizar el presente estudio se ha aplicado el método racional, buscando el carácter integrador que defiende la tesis doctoral y el equilibrio entre los aspectos científicos y artísticos. Para ello, se ha realizado un análisis de los materiales recogidos sobre el tema y, posteriormente, se ha hecho una síntesis, presentando un cúmulo de conocimientos organizados y ordenados, en base a los cuales se han establecido unas observaciones determinadas. Éstas sirvieron como punto de partida para el desarrollo de las propuestas artísticas.

Sin embargo, el estudio de los enfoques feministas en el arte de la generación más joven (2010-2015) se ha realizado con un método distinto, ya que el tema se refiere a los últimos cinco años y todavía no existen publicaciones con un material investigador fiable y sistematizado sobre ello. Por lo tanto, para poder anunciar a las artistas emergentes y presentar su obra, se ha hecho entrevistas personales y al final, se seleccionaron a las doce artistas más representativas para el grupo y más relevantes, desde el punto de vista de esta investigación, para incluirlas en la tesis.

La presente tesis consta de cinco capítulos, empezando con la introducción general, donde se define el contexto de la investigación, el objeto del estudio, el planteamiento de la investigación (origen de la investigación, motivaciones personales y perfil de la investigadora), la estructura de la tesis, los objetivos y la metodología. En el segundo capítulo se presenta una breve descripción de los antecedentes internacionales, lo que marca el contexto global del estudio.

El tercer y principal capítulo («El arte feminista en Polonia») se subdivide a su vez en tres apartados organizados según las generaciones principales de artistas polacas. Estas se corresponden con tres períodos significativos –la época socialista, los años noventa y los principios del siglo XXI. El trabajo de las artistas se ha agrupado de acuerdo con la realidad histórica en la que fueron creados, ya que el arte feminista está muy vinculado a sus antecedentes sociales, culturales y políticos, porque inevitablemente presenta una actitud crítica sobre la situación existente. El tercer apartado («Los principios del siglo XXI») está dividido a su vez en dos períodos: la primera década (los años 2000-2010) y los años 2010-2015, donde se investiga la obra de las artistas emergentes.

Cada generación de artistas se investiga empezando con una introducción específica, que consiste en una descripción del fondo socio-político, las políticas de género y la situación general en el arte. Asimismo, antes de continuar con el análisis del arte feminista de cada época, se define la terminología correspondiente y el entorno investigador, en el que se presentan dificultades de examen y los enfoques de diferentes investigadores históricos y críticos de arte. Y para finalizar, se exponen unas conclusiones específicas de cada capítulo.

Tras haber detallado el arte feminista polaco, en el cuarto capítulo se exponen cuatro proyectos artísticos personales, que han sido creados a lo largo de los años 2009-2015, como parte experimental del proceso investigador. Las obras se desarrollaron a base de una búsqueda artística profundizada acerca de normas y roles de género en su contexto social, lo que permitió proponer un enfoque crítico, así como estrategias y lenguajes artísticos propios.

El último y quinto capítulo está dedicado a las conclusiones generales y líneas de investigación futuras. El estudio es por tanto un trabajo orgánico y abierto que permite la posibilidad de nuevos desarrollos, propuestas y enfoques tanto teóricos como artísticos.

Abstract

The object of this study, entitled "Feminist art in Poland. Emerging artists 2010–2015", are the feminist approaches in Polish art, from the socialist era to the early twenty-first century, in their social and historical contexts, and with particular emphasis on emerging artists.

Feminist art arose in the late sixties during the "feminist wave" which influenced the United States and Western Europe. It remains an important part of the international art scene until the present day. It is an object of numerous analyses and in-depth studies, and has become an area of fundamental interest in the history of art, well established methodologically.

In Poland, however, this field of study is quite recent and until lately was not considered a serious discipline. Its development has been held back by the lack of studies and appropriate methodologies. Furthermore, the general aversion towards feminism and protests (especially by art critics) against –in theory not justified– intention of separating the male and female perspective in art, have contributed to its low prestige.

The difficulties of research in the area of Polish feminist art are the result of its entanglement with the complex historical, political and cultural contexts, different from the Western, because of which the categories, references and approaches used to analyse the feminist art in general, are often dubious, insufficient or useless when exploring the Polish environment.

Due to the geopolitical isolation and the peculiar social reality, feminist theories hardly existed in Poland until 1989. The transition to capitalism in the nineties strengthened the position of the Catholic Church and therefore the return of traditional social structure that effectively prevented the development of feminism in Poland.

With this scenario, it seems incredible that already as far back as the seventies, artists who took actions with feminist overtones were active. Along with the transition and the opening of borders, feminist issues were introduced in the main artistic trends and are present to this day, having taken an impressive variety of forms and meanings.

Wanting to conduct a thorough and reliable study of feminist art practices of the emerging generation in Poland, it is essential to take into account the background and the achievements of previous generations, that is, from the era of socialism to the last decade of the twentieth century. The set of concepts, visual languages and artistic strategies developed by its predecessors has served for young artists as a starting point in the continuous process of creative search and has led them to create a particular postfeminist discourse – the main object of the investigation.

The overall objective of this research is therefore to provide a review of Polish feminist art, based on comparative analysis of the relevant periods, in their social, political and cultural frame of reference.

Also within the research process, the specific objective is to analyse the work of artists according to the specified generations, exploring their social, political and cultural contexts, and to reveal characteristic approaches, visual languages and artistic strategies.

The analysis ends with the exploration of recent art projects of the youngest generation, which involved a search for artists still little known and hardly or not at all investigated. For this, possible new tendencies, approaches and features are being observed and defined, as well as compared with the characteristics of the art practices of the previous generations. Thus, one of the specific objectives is to highlight emerging artists and new trends in their art within the comparative context of previous generations.

As a result, another particular objective is to develop personal artistic projects as the experimental part of the research process.

The rational method was applied in this study in search of a conciliatory character, which defends the thesis and the balance between scientific and artistic aspects. To achieve this, the collected materials were analysed and subsequently a synthesis was prepared, presenting an organized accumulation of knowledge, based on which certain observations were established. These served as the starting point for the development of artistic projects.

However, the study of feminist approaches in the art of the youngest generation (2010–2015) was performed with a different method. Since the issue in question concerns the last five years, there are still no reliable and systematic research publications available. Therefore, to announce the emerging artists and present their work, personal interviews were made. Finally, twelve artists deemed most representative for the group and most relevant for the research were selected to be included in the thesis.

The dissertation consists of five chapters, starting with the general introduction, where the research context is defined, as well as the object of study, the research approach, the structure, objectives and methodology. The second chapter presents a brief description of the international background, in order to mark the overall context of the study.

The third and main chapter ("The feminist art in Poland") is subdivided into three sections organized by major generations of Polish artists. These correspond to three significant periods – the socialist era, the nineties and early twenty-first century. The works of the artists were grouped according to the historical reality in which they were created, as the feminist art is closely linked to their social, cultural and political background, since it inevitably presents a critical attitude to the situation. The third section ("The beginning of XXI century") is divided into two periods: the first decade (2000–2010) and 2010–2015, where the work of emerging artists is explored.

Each section within this main chapter starts with a specific introduction, which consists of a description of the socio-political background, gender policies and the general situation in art. Also, before proceeding with the analysis of feminist art of each period, the relevant terminology is presented, as well as the research environment, in which there are indicated difficulties and approaches from different researchers and art critics. At the end of each section, specific conclusions are given.

With Polish feminist art outlined in the previous chapters, chapter four is devoted to four personal artistic projects that were created over the years 2009–2015, as the experimental part of the research process. The works were developed based on an artistic exploration about gender norms and roles in their social context, which in turn allowed for the development of a critical perspective as well as particular strategies and artistic languages.

The last and fifth chapter is devoted to general conclusions and future lines of research. The study is therefore an organic and open work that allows the possibility of new developments, proposals and approaches, both theoretical and artistic.

01

INTRODUCCIÓN

1. El contexto de la investigación

El arte feminista surgió a partir del feminismo –movimiento socio-político que lucha por la igualdad y los derechos de las mujeres–.¹ Por lo tanto, para describir este movimiento en el arte habría que, en primer lugar, ubicarlo en un contexto social concreto; en segundo lugar, estudiar las referencias al discurso feminista y, en tercer lugar y como consecuencia, definir su implicación en la problemática de la mujer y en el género en conjunto.

Sin embargo, no resulta sencillo precisar el arte feminista y sus determinantes formales, dado que este no se refiere a una estilística en concreto, sino más bien a todo lo contrario, es decir, el arte feminista se conforma a partir de una gran cantidad de tendencias y fenómenos. Por tanto, la definición más adecuada del arte feminista podría ser la de una actividad artística crítica, que pone en duda el estancado y rígido orden patriarcal, las normas tradicionales de género y sus correspondientes roles asignados.

Es importante destacar que el arte feminista no es un sinónimo del arte *femenino*, es decir, no se define según el sexo del artista, sino a partir de su carácter crítico. Por ello, el arte feminista, como tendencia, busca demostrar los mecanismos de la opresión socio-cultural y desarrollar el lenguaje femenino en el arte –área tradicionalmente dominada por los hombres–. Trata los temas que habitualmente se excluían del arte y eran silenciados en el discurso público, como, por ejemplo, la violencia de género, la sexualidad femenina, los aspectos biológicos del funcionamiento del cuerpo de la mujer (la menstruación, el embarazo, etc.) o la pérdida de control de este (el envejecimiento, la enfermedad, etc.). Y, asimismo, pone en cuestión las normas y exigencias impuestas de la apariencia tanto femenina como masculina.

El arte feminista nació a finales de los años sesenta durante una «ola de feminismo», que influyó a los Estados Unidos y a Europa occidental y, hasta el día de hoy, sigue siendo una parte importante del panorama artístico internacional. De hecho, ha sido objeto de muchos análisis, estudios en profundidad y se ha convertido en un área de interés fundamental en la historia del arte feminista, bien consolidada metodológicamente.

Sin embargo, en Polonia, este campo de estudio es muy reciente y hasta hace poco no estaba considerado como una disciplina seria. Su desarrollo se ha visto frenado por la falta de estudios y metodologías adecuadas. Además, la aversión general hacia el feminismo y las protestas (sobre todo por parte de la crítica artística) contra las –en teoría no argumentadas– intenciones de separar la perspectiva femenina y la masculina en el arte han contribuido a su desprestigio.

Las dificultades de la investigación en el área del arte feminista en Polonia son el resultado de su entrelazamiento con el complejo contexto histórico, político y cultural, diferente al occidental, por lo que las categorías, referencias y enfoques aplicados para analizar el arte feminista en general frecuentemente resultan dudosos, insuficientes o inútiles a la hora de explorar el ambiente polaco.

Debido al aislamiento geopolítico y a la particular realidad social, las teorías feministas prácticamente no existieron en Polonia hasta el año 1989. La transición al capitalismo en los años noventa fortaleció la posición de la Iglesia católica y, por lo tanto, la vuelta a los modelos sociales tradicionales que, efectivamente, frenó el desarrollo del feminismo en el país.

Con este panorama parece increíble que, ya en los años setenta, aparecieran artistas que emprendieron acciones con tintes feministas. Junto con la

1 El feminismo es un conjunto de teorías, actividades, fenómenos y movimientos políticos, culturales, sociales y económicos que cuestiona el orden social patriarcal y tiene como objetivo la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Gracias a la influencia del movimiento feminista, se han conseguido logros cruciales como el voto femenino, acceso a las universidades y al mercado laboral, la igualdad ante la ley o los derechos reproductivos, entre muchos otros. El término *feminismo* muchas veces queda malentendido y degenerado, por lo que pierde su significado original y acaba transformándose en algo que no es. Así, es importante resaltar que el feminismo no se debe confundir nunca con la preponderancia de lo femenino sobre lo masculino, lo que en realidad es un equivalente del machismo y se conoce como *hembrismo*.

transición y la apertura de las fronteras, la problemática feminista se introdujo en las principales tendencias artísticas y aún está presente hasta el día de hoy, tras haber adoptado una variedad impresionante de formas y significados.

A pesar de todo esto, la característica principal del arte feminista polaco sigue siendo la carencia de un movimiento enérgico con un programa definido, además de la aversión de muchas artistas –independientemente de la generación a la que pertenezcan– de definir su obra como «arte feminista». Resulta en una cierta incoherencia esta falta de alineación entre las propuestas con evidentes tonos feministas y las declaraciones de las artistas que se distancian del feminismo, para que su obra no adquiriera un sentido poco serio o, incluso, peyorativo. No obstante, el arte feminista, por definición, debería ser un arte consciente.

Las causas de esta situación, analizadas más ampliamente en los siguientes capítulos de la tesis, se deben a los complejos vínculos históricos-culturales. Por ello, para marcar brevemente el particular contexto polaco, baste mencionar que el presente estudio se desarrolla en un momento en el que en Polonia se ha desatado una tormenta mediática en torno al feminismo y el término *gender* (género),² iniciada por los círculos conservadores y la Iglesia católica. En su discurso, dichos fenómenos se entienden como un ataque brutal a la «normalidad», a la «verdadera familia» y a «lo polaco» en general. De hecho, en estas narrativas la encarnación del feminismo y el enemigo público número uno es una mujer con barba.³

Se debe además acentuar que el término *gender*, una de las principales categorías del planteamiento feminista, funciona en Occidente desde hace más de cincuenta años y hace mucho que ha perdido el estatus de concepto polémico. La reacción histérica en Polonia –a pesar de estar muy retrasada en relación a los acontecimientos internacionales– es un barómetro de cambio y una prueba del crecimiento de la importancia de este movimiento. Es también una muestra del específico contexto investigador del arte feminista polaco, que, a pesar del paso de los años, sigue siendo un campo de batalla por la igualdad, pero en el que no se pronuncia en voz alta la palabra «feminismo» para no perder la lucha.

2. Planteamiento de la investigación: origen de la investigación, motivaciones personales y perfil de la investigadora

La realización de la presente tesis doctoral es el resultado de la consolidación de una etapa de mi proyecto personal, iniciado en el año 2004 e inspirado por una inquietud sobre las cuestiones de identidad y violencia en un contexto en que las normas y los roles sociales actúan como un poder opresivo.

Dicha inquietud ha sido provocada por experiencias personales en mi país de origen (Polonia), donde el patriarcado –apoyado por la Iglesia católica y las políticas conservadoras– sigue siendo muy fuerte, y convierte el enfoque androcéntrico en una parte integral de la identidad nacional. El estricto

2 El *género* es un término científico introducido en 1955 por el sexólogo John Money, quien distinguió entre el sexo biológico y el género entendido como un rol social. El concepto de género, en un sentido amplio, se refiere al conjunto de características que una sociedad considera como apropiados para hombres y mujeres. Así, la comprensión de la masculinidad y feminidad está definida socialmente y tiene un carácter cultural, por lo que varía según regiones y evoluciona a lo largo de la historia. Por otro lado, según el discurso de los representantes de la Iglesia católica en Polonia, la feminidad y la masculinidad son condiciones fijas, naturales, dadas por Dios y no cuestionables. Por lo tanto, considerar los roles sociales de hombres y mujeres como variables y relativos está en contra a la filosofía cristiana y se interpreta como un acto de agresión contra la tradición, la familia y la identidad polaca, que –en opinión los representantes de la Iglesia católica y los círculos conservadores en Polonia– están basadas en el catolicismo.

3 Conchita Wurst es un personaje artístico creado por el cantante austriaco Thomas Neuwirth (n. 1988), que consiste en una mujer barbuda –representación de la libertad y tolerancia–. Conchita Wurst se hizo muy popular en Polonia cuando representó a Austria en el Festival de Eurovisión de 2014, en Copenhague, interpretando la canción *Rise Like a Phoenix* que obtuvo el primer puesto. Los entornos conservadores en Polonia la consideran como la personificación de los peligros del feminismo.

orden social y la desigualdad de género tan marcada van acompañados de un peculiar discurso misógino, que está tan asumido, que se convierte casi en invisible. Estos factores crean un entorno bastante opresivo para vivir pero, a la vez, muy estimulante para las prácticas investigadoras y artísticas.

La necesidad de entender las mecánicas y procesos opresivos dentro de una sociedad basada en relaciones de dominación y subordinación con un fuerte contexto de género, fue también otra motivación para realizar una investigación profunda acerca de las teorías y prácticas feministas.

En primer lugar, el estudio comparativo, la búsqueda y la experiencia vivida en cuatro centros artísticos investigadores internacionales –School of Visual Arts, en Nueva York, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la Academia Europea de Artes, en Varsovia, y el Instituto de Estudios Avanzados, en Varsovia también– me llevó a la maduración de la idea inicial, con la incorporación de conceptos del arte contemporáneo, discursos críticos feministas y estudios de género.

En segundo lugar, a lo largo del proceso ha surgido una inquietud por ampliar y profundizar en el conocimiento sobre los enfoques feministas en el arte de otras artistas polacas de mi generación. La serie de entrevistas que he realizado durante la investigación me han otorgado la oportunidad de conocer a las artistas en persona y de crear una extensa red de contactos, formando a la vez una especie de comunidad local de artistas feministas.

Por todo ello, el proceso ha sido muy inspirador y enriquecedor, y me ha permitido desarrollar una visión crítica más amplia sobre mi propia práctica artística. Así, dicho proceso investigador se ha caracterizado, en primer lugar, por simultanear la búsqueda teórica, empírica y artística y, en segundo lugar, por llevarla a acabo en tres países –Estados Unidos, España y Polonia–.

Además, la puesta en vigor de la Mención Europea me ha permitido canalizar todo este espíritu internacional de la investigación, y me ha dado una motivación aún mayor para continuar con el proyecto.

2. El objeto del estudio

El objeto del presente estudio son los diversos enfoques feministas en el arte polaco, desde la época socialista hasta los principios del siglo XXI, en sus respectivos contextos socio-históricos, y con un énfasis particular en las artistas de la generación más reciente.

Para realizar un estudio profundo y fiable de las prácticas artísticas feministas de esta generación de artistas, es imprescindible tener en cuenta el entorno y los logros de las generaciones anteriores –esto es, de la época del socialismo y de la última década del siglo XX–. El conjunto de conceptos, lenguajes y estrategias artísticas desarrolladas por sus predecesoras les ha servido a las artistas jóvenes como punto de partida en el continuo proceso de la búsqueda creativa y les ha llevado a crear un particular discurso posfeminista –objeto principal de la investigación–.

Además, debido a la gran cantidad de material, se han compilado las obras de artistas seleccionadas sobre unos criterios objetivos, es decir, según su relevancia para la investigación. Para ello, se ha tomado en consideración su carácter representativo en los períodos analizados, su importancia desde la perspectiva feminista y el peso de su influencia en las prácticas artísticas de las demás generaciones.

Sin duda, a lo largo de los años, los temas y enfoques con tintes feministas han surgido también en el arte polaco creado por los hombres. No obstante, teniendo en cuenta la diferencia de la perspectiva y del contexto, y para mantener la claridad del trabajo investigador en el presente estudio, se analiza exclusivamente el de las artistas polacas.

4. La estructura de la tesis

La presente tesis consta de cinco capítulos, empezando con la introducción general, donde se define el contexto de la investigación, el objeto del estudio, el planteamiento de la investigación (origen de la investigación, motivaciones personales y perfil de la investigadora), la estructura de la tesis, los objetivos y la metodología. En el segundo capítulo se presenta una breve descripción de los antecedentes internacionales, lo que marca el contexto global del estudio.

El tercer y principal capítulo («El arte feminista en Polonia») se subdivide a su vez en tres apartados organizados según las generaciones principales de artistas polacas. Estas se corresponden con tres períodos significativos –la época socialista, los años noventa y los principios del siglo XXI. El trabajo de las artistas se ha agrupado de acuerdo con la realidad histórica en la que fueron creados, ya que el arte feminista está muy vinculado a sus antecedentes sociales, culturales y políticos, porque inevitablemente presenta una actitud crítica sobre la situación existente.

Obviamente, esta división cronológica es de naturaleza convenida, ya que en realidad la mayoría de las artistas continuó su trabajo durante un período más largo que el de las épocas especificadas. Por lo tanto, teniendo como objetivo la claridad del estudio, a cada época se le asignan artistas que empezaron la práctica feminista en un momento determinado y que representan las tendencias características de él.

El tercer apartado («Los principios del siglo XXI») está dividido a su vez en dos períodos: la primera década (los años 2000-2010) y los años 2010-2015, donde se investigan las tendencias en el arte feminista de artistas emergentes.

Cada época dentro de este capítulo principal se investiga empezando con una introducción, que consiste en una descripción del fondo socio-político, las políticas de género y la situación general en el arte. Asimismo, antes de continuar con el análisis del arte feminista de cada época, se define la terminología correspondiente y el entorno científico, en el que se presentan dificultades de examen y los enfoques de diferentes investigadores, históricos y críticos de arte. Y para finalizar, se exponen las conclusiones específicas.

Así, el eje principal de la estructura del presente estudio son los tres períodos históricos mencionados, en torno a los cuales, se analiza el material de acuerdo a los perfiles de las artistas y ordenado según las principales tendencias. Otros criterios, como por ejemplo los temas particulares o técnicas aplicadas, se examinan posteriormente.

Tras haber detallado el arte feminista polaco, en el cuarto capítulo se exponen cuatro proyectos artísticos personales, que han sido creados a lo largo de los años 2009-2015, como parte experimental del proceso investigador.

El último y quinto capítulo está dedicado a las conclusiones generales y las líneas de investigación futuras. El estudio es por tanto un trabajo orgánico y abierto que permite la posibilidad de nuevos desarrollos, propuestas y enfoques.

5. Objetivos

El objetivo general de la presente investigación consiste pues en hacer una revisión de arte feminista en Polonia, basándose en análisis comparativo según épocas significativas.

Asimismo, dentro del proceso investigador, como objetivo específico, se analiza la obra de las artistas por épocas significativas, se exploran sus respectivos contextos socio-políticos y culturales y se hace un estudio de los enfoques, lenguajes y estrategias artísticas características para cada época.

El análisis termina con la exploración de los proyectos artísticos más recientes, de la generación más joven, lo cual ha implicado una búsqueda de

artistas todavía poco conocidas y casi nada o nada investigadas. Para ello, se marcan las tendencias, se definen sus características, se observan posibles nuevos enfoques y, al final, se comparan con las tendencias de las épocas anteriores. Así, otro de los objetivos particulares es el de remarcar las artistas emergentes y las nuevas tendencias en su arte dentro del contexto de las generaciones precedentes.

Como resultado, otro objetivo general consiste en desarrollar proyectos artísticos personales que formen parte experimental en el proceso investigador. Se trata, al final, de una búsqueda artística profunda que permita proponer un enfoque crítico sobre las cuestiones acerca de normas y roles de género en su contexto social y plantear estrategias y lenguajes propios, así como establecer la relación con las prácticas artísticas de las analizadas generaciones de artistas feministas polacas.

6. Metodología

Para desarrollar el presente trabajo se ha aplicado el método racional, buscando el carácter integrador que defiende la tesis doctoral y el equilibrio entre los aspectos científicos y artísticos. Para ello, se ha realizado un análisis de los materiales recogidos sobre el tema y, posteriormente, se ha hecho una síntesis, presentando un cúmulo de conocimientos organizados y ordenados, en base a los cuales se han establecido unas observaciones determinadas.

El método se divide en dos etapas, para la que en la primera se ha realizado una investigación pura sobre diversos discursos y teorías feministas, junto con los contextos sociales, políticos y culturales de las cuestiones de género en Polonia y en el extranjero. De esta manera se ha logrado aumentar, profundizar y ordenar el conocimiento sobre el tema y desarrollar a la vez una visión crítica.

En la segunda etapa, se han investigado las prácticas artísticas de las artistas polacas en diferentes períodos históricos, teniendo en cuenta, una vez más, sus contextos sociales, políticos y culturales. Al mismo tiempo se han explorado los antecedentes artísticos internacionales.

En el desarrollo de la investigación, se ha hecho tanto una amplia consulta de fuentes bibliográficas y una recopilación de información de diversas bases de datos como una consulta de fuentes de la cultura popular de los períodos analizados, que abarca desde la prensa, revistas y películas, hasta blogs, y videoclips.

Sin embargo, el estudio de los enfoques feministas en el arte de la generación más joven (después del 2010) se ha realizado con un método distinto, ya que el tema se refiere a los últimos cinco años y todavía no existen publicaciones con un material investigador fiable y sistematizado sobre ello. Es por ello que, para poder anunciar a las artistas emergentes, se ha dispuesto una búsqueda mediante una red de contactos y recomendaciones de otras artistas feministas. Se ha logrado establecer comunicación con treinta artistas seleccionadas y se han hecho entrevistas personales con cada una de ellas. Durante dichas entrevistas, se han examinado los perfiles detallados de las artistas, sus fondos artísticos y sociales, los enfoques feministas en sus proyectos y sus actitudes hacia las teorías feministas. A lo largo del proceso, los datos obtenidos de las entrevistas fueron procesados y filtrados y, al final, se seleccionaron a las doce artistas más representativas para el grupo y más relevantes, desde el punto de vista de esta investigación, para incluirlas en la tesis.

Hay que añadir, además, que a todo el proceso de exploración se le han incorporado observaciones e interpretaciones propias de los datos conseguidos y que, para ampliar el conocimiento, se ha atendido a diversos cursos, conferencias y seminarios científicos acerca del tema que nos ocupa.

INTRODUCTION

1. The research context

Feminist art arose from the feminism, a socio-political movement fighting for gender equality and women's rights¹. Thus, to describe this art movement, it is first necessary to locate it in a particular social context; secondly, to study the references with the feminist discourse and, and to define the involvement in the problems of women and gender in general.

However, it is not easy to define feminist art and its formal determinants, since it is not based on any particular aesthetics, but rather on the contrary, it is formed of a large number of trends and phenomena. Therefore, it would be most appropriate to define it as a critical artistic activity, which questions the stagnant and rigid patriarchal order, traditional gender norms and their assigned social roles.

Importantly, feminist art is not synonymous with *feminine* art – it is not defined by the gender of the artist, but by their critical approach. Feminist art, as a trend, seeks to demonstrate the mechanisms of socio-cultural oppression and develop women's language in art, traditionally dominated by men. It addresses issues that have been usually excluded from the art and silenced in public discourse, such as gender-based violence, women's sexuality, biological aspects of the functioning of the female body (menstruation, pregnancy, etc.) or loss of control over the physical (ageing, disease, etc.). It also calls into question the rules and requirements of both feminine and masculine appearance.

Feminist art emerged in the late sixties during the "wave of feminism", which influenced the United States and Western Europe, and until now remains an important part of the international art scene. It was an object of numerous analyses and in-depth studies, and has become an area of fundamental interest in the history of feminist art, well established methodologically.

In Poland, however, this field of study is quite recent and until lately was not considered a serious discipline. Its development has been held back by the lack of studies and appropriate methodologies. Furthermore, the general aversion towards feminism and protests (especially by art critics) against –in theory not justified– intention of separating the male and female perspective in art, have contributed to its low prestige.

The difficulties of research in the area of Polish feminist art are the result of its entanglement with the complex historical, political and cultural contexts, different from the Western, because of which the categories, references and approaches used to analyse the Western feminist art are often dubious, insufficient or useless when exploring the Polish environment.

Due to the geopolitical isolation and the peculiar social reality, feminist theories hardly existed in Poland until 1989. The transition to capitalism in the nineties strengthened the position of the Catholic Church and therefore the return of traditional social structure that effectively prevented the development of feminism in Poland.

With this scenario, it seems incredible that already as far back as the seventies, artists who took actions with feminist overtones were active. Along

1 Feminism is a heterogeneous set of theories, activities, phenomena, as well as political, cultural, social and economic movements that challenge the patriarchal social order and seek equal rights for men and women. Thanks to the influence of the feminist movement, there have been momentous achievements, such as, for example, the female vote, the access to universities and labour market, the equality before the law or reproductive rights, among many others. The term feminism is often misunderstood and misinterpreted, it loses its original meaning and is eventually being transformed into something that it is not. Thus, it is important to note that feminism should never be confused with the preponderance of women over men, which is actually an equivalent of *machismo* and has nothing to do with the feminist fight for equality.

with the transition and the opening of borders, feminist issues were introduced in the main artistic trends and are present to this day, having taken an impressive variety of forms and meanings.

Despite all this, the main feature of Polish feminist art is still the lack of a strong movement and a defined programme, as well as aversion of many artists –independently of the generation– to define their work as “feminist”. This misalignment between the work with a clear feminist tone and statements of the artists who distance themselves from feminism, is a peculiar inconsistency, which seems to be based on fear that their art could be perceived as unserious or even pejorative. However, feminist art, by definition, should be a conscious art.

This ambiguous situation is due to the complex historical-cultural ties, discussed further in the following chapters of the dissertation. Therefore, to briefly highlight the particular Polish context, it suffices to mention that this study was being developed at a time when sparked a media storm had been sparked around feminism and the term *gender*² in Poland. It was initiated by conservative circles and the Catholic Church, according to which, these phenomena are a brutal attack on “the normality”, “the real family” and “the Polish identity” in general. In fact, in these narratives, the incarnation of feminism and the main public enemy has been a woman with a beard.³

It should also be emphasized that the term *gender*, one of the main concepts of the feminist approach, has been used in the Western scientific discourse for over fifty years and lost the status of controversial idea quite a long time ago. The hysterical reaction in Poland, apart from being very delayed in relation to the international events, is a barometer of change and a test of the growing importance of the feminist movement. It is also a sign of the specific research context of Polish feminist art, which, despite the passing years, remains a battleground for equality, but in which the word “feminism” is not said aloud not to lose the fight.

2. Research approach: origin, personal motivations and the researcher's profile

This dissertation was written to consolidate a stage of my personal project started in 2004 and inspired by a concern about issues of identity in a context of social norms and roles as oppressive power.

This concern was caused by personal experiences in my country (Poland), where the patriarchal social model with clear gender inequality remains very strong, supported by the Catholic Church and the conservative politics, and where particular androcentric discourse has become an integral part of national identity – so assumed that almost invisible. These factors create an oppressive living environment, which is at the same time very stimulating for research and artistic practices.

2 *Gender* is a scientific term introduced in 1955 by sexologist John Money, who distinguished between biological sex and gender as a social role. In a broad sense, it refers to a set of characteristics that society considers appropriate for men and women. Thus, the understanding of masculinity and femininity is a cultural product defined by society, and so it varies according to region and evolves throughout the history. On the other hand, as reported by the representatives of the Catholic Church in Poland, femininity and masculinity are fixed, natural conditions, given by God and not questionable. Considering the social roles of men and women as relative and variables is interpreted by them as an act of aggression against tradition and Polish identity, which they define as based on Catholicism.

3 Conchita Wurst is a character created by Austrian singer Thomas Neuwirth (born 1988) – a woman with a beard, whom the artist defines as a symbol of freedom and tolerance. Conchita Wurst became very popular in Poland when she represented Austria in the Eurovision Song Contest 2014 in Copenhagen, performing the song *Rise Like a Phoenix* which won the first place. The conservative groups in Poland regarded her as the personification of the dangers of the modern world and most of all feminism.

The need to understand the mechanisms and oppressive processes within a society based on domination and dependence relations with a strong gender context was another motivation to conduct a thorough investigation on feminist approach and practices.

First of all, the comparative study, research and the experience of four international art centres (School of Visual Arts in New York, the Faculty of Fine Arts at the Complutense University of Madrid, the European Academy of Arts in Warsaw and the Institute for Advanced Studies in Warsaw) led me to incorporate concepts of contemporary art, feminist critical theories and gender studies into the initial idea.

Secondly, throughout the process, there appeared a need to broaden and deepen the knowledge on feminist perspective in the art of other Polish artists of my generation. The series of interviews I conducted during the study gave me the opportunity to meet the artists in person and to create an extensive network of contacts, forming a kind of local community of feminist artists at the same time.

Therefore, the experience was very inspiring and enriching. It allowed me to develop a broader critical view of my own artistic practice. Thus, this research process was characterized, firstly, by simultaneous theoretical, empirical and artistic research and, secondly, by taking place in three countries – the United States, Spain and Poland.

Moreover, the enforcement of the European Mention allowed me to add some international spirit to the research, and gave me even more motivation to continue with the project.

2. The object of the study

The object of this study are the feminist approaches in Polish art, from the socialist era to the early twenty-first century, in their social and historical contexts, and with particular emphasis on emerging artists.

In order to conduct a thorough and reliable study of feminist art practices of the youngest generation, it is essential to take into account the background and the achievements of previous generations, that is, from the era of socialism to the last decade of the twentieth century. The set of concepts, visual languages and artistic strategies developed by its predecessors was used by young artists as a starting point in the continuous process of creative search and led them to create a particular postfeminist discourse – the main object of the investigation.

Furthermore, due to the large amount of material, the works of artists to be compiled were selected according to objective criteria, that is, to their relevance for the research. The factors taken into consideration were the character of works representative for the analysed time period, its importance from a feminist perspective as well as the weight of the influence on artistic practices of other generations.

Certainly, over the years, the feminist subjects and approaches have also emerged in the Polish art created by men. However, considering the differences of perspective and context, and to maintain the clarity of the research, only the women-artists were analysed.

4. The structure of the dissertation

The dissertation consists of five chapters, starting with the general introduction, where the research context is defined, as well as the object of study, the research approach, the structure, objectives and methodology. The second

chapter presents a brief description of the international background, in order to mark the overall context of the study.

The third and main chapter ("The feminist art in Poland") is subdivided into three sections organized according to major generations of Polish artists. These correspond to three significant periods – the socialist era, the nineties and early twenty-first century. The works of the artists were grouped according to the historical reality in which they were created, as the feminist art inevitably presents a critical attitude about the existing situation and so, it is closely linked to its social, cultural and political background.

Obviously, this chronological division is contractual, being that in reality most artists continued their work for longer than the specified time periods. Therefore, targeting the clarity of the study, each time assigned feminist artists who began practice at a particular time and trends characteristics representing him.

The third section ("The beginning of XXI century") is divided into two periods: the first decade (2000–2010) and the years 2010–2015, where the emerging Polish feminist art is explored.

Each section within this main chapter starts with an introduction, which consists of description of the socio-political background, gender policies and the general situation in art. Also, before proceeding with the analysis of feminist art of each period, the relevant terminology and scientific environment is defined, in which there are described the research difficulties and approaches of different researchers, art historians and art critics. At the end of each section, specific conclusions are given.

Thus, the main axis of the structure of the present study are the three historical periods, around which the material is being analysed according to the profiles of the artists and sorted by the major trends. Other criteria, such as individual subjects or applied techniques are discussed later.

Following an analysis of the Polish feminist art, the fourth chapter is devoted to four personal artistic projects that were created over the years 2009–2015, as the experimental part of the research process.

The last and fifth chapter is dedicated to general conclusions and possible future lines of research. The study is therefore an organic and open work that allows the possibility of new developments, proposals and approaches.

5. Objectives

The overall objective of this research is therefore to make a review of Polish feminist art, based on comparative analysis of the relevant periods, in their social, political and cultural frame of reference.

Also within the research process, the specific objective is to analyse the work of artists according to the specified generations, exploring their social, political and cultural contexts, and to reveal characteristic approaches, visual languages and artistic strategies.

The analysis ends with the exploration of recent art projects of the youngest generation, which involved a search for artists still little known and hardly or not at all investigated. For this, possible new tendencies, perspectives and features are observed and defined, as well as compared with the characteristics of the art practices of the previous generations. Thus, one of the specific objectives is to highlight emerging artists and new trends in their practice within the comparative context of previous generations.

As a result, another particular objective is to develop personal artistic projects as the experimental part of the research process. It is, ultimately, a deep artistic quest that allows for proposing a critical approach to the subject of norms and gender roles in their social context, and also to develop

own artistic strategies and visual languages, as well as to establish the relationship with the artistic practices of the analysed generations of Polish feminist artists.

6. Methodology

The rational method was applied in this study in search of a conciliatory character, which defends the thesis and the balance between scientific and artistic aspects. To achieve this, the collected materials were analysed and subsequently a synthesis was prepared, presenting an organized accumulation of knowledge, based on which certain observations were established. These served as the starting point for the development of artistic projects.

The method is divided into two stages. The first one was pure research on diverse feminist discourses and theories, together with the social, political and cultural contexts of gender issues in Poland and abroad, which made it possible to increase, deepen and organize knowledge, as well as to develop a critical perspective.

At the second stage artistic practices of Polish artists in different historical periods were investigated, considering, again, their social, political and cultural contexts. At the same time, the international artistic background was explored.

The investigation was based on both bibliographical sources and information gathered from various databases, as well as sources of popular culture, such as newspapers, magazines, movies, blogs and video clips.

However, the study of feminist approaches in the art of the youngest generation (2010–2015) was performed with a different method, since the issue concerns the last five years and there are still no reliable and systematic research publications available. Consequently, to announce the emerging artists and present their work, there was arranged a search through a network of contacts and recommendations to other feminist artists in order to perform personal interviews with thirty selected artists. During these interviews the detailed profiles of the artists were examined as well as their social and artistic backgrounds, feminist approaches in their projects and their attitudes towards feminist theories. Throughout the process, the data obtained from the interviews was processed and filtered, and finally twelve artists – most representative of the group and most relevant for the research – were selected to be included in the thesis.

It is important to add that the author's own observations and interpretations of the obtained data were incorporated into the entire research and analysis process. Also, the author attended several courses, conferences and scientific seminars to expand the knowledge and broaden the perspective.

02

ANTECEDENTES INTERNACIONALES

En el presente capítulo se hará una breve descripción de los antecedentes internacionales del estudio, es decir, una síntesis de la historia del arte feminista (incluyendo el entorno español). Asimismo, aparte de las características generales, se indicarán los principales acontecimientos, personas y obras teóricas clave.

El arte feminista nació con la «segunda ola del feminismo»¹ en los años sesenta del siglo xx; un tiempo marcado por las protestas contra la guerra, el movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos y la revolución estudiantil en Europa.² Desde entonces se extendió gradualmente a otras partes del mundo. Con este panorama, las artistas comenzaron también su lucha por la igualdad en el masculinizado mundo del arte.

En 1969, Juliette Gordon y Nancy Spero crearon el grupo Woman Artists in Revolution (Mujeres artistas en la revolución) dedicado a eliminar la discriminación de las mujeres en el mundo del arte. En 1970, la crítica feminista Lucy Lippard demandó la participación igualitaria de las mujeres en las exposiciones anuales en el Whitney Museum of American Art, en Nueva York. Aunque la petición no se cumplió por completo, la participación de las mujeres en la vida artística logró un ligero aumento. Paralelamente, se comenzó a introducir el discurso igualitario y la perspectiva femenina en las prácticas artísticas, lo que provocó una ruptura con los estándares masculinos.

En 1971, la historiadora del arte Linda Nochlin publicó un pionero ensayo titulado «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», en el que investiga los factores sociales y económicos que han impedido a las mujeres con talento alcanzar el mismo estatus que los hombres.³ En 1972, la artista y activista Judy Chicago, partiendo de la base de sus talleres de arte femenino, organizó la primera exposición feminista «Womanhouse» (El edificio de la mujer) –una casa abandonada en Los Ángeles se transformó en un espacio creativo dedicado exclusivamente a prácticas artísticas de mujeres–.⁴

1 El término «segunda ola del feminismo» se refiere al orden cronológico que se suele aplicar en los estudios del feminismo y que distingue tres olas del movimiento. Según esta cronología, la primera apareció a finales del siglo xix y principios del xx, y se centró sobre todo en el sufragio femenino; la segunda ola apareció entre los años sesenta y setenta y se dedicó a la lucha por la liberación de la mujer de su rol social sumiso; la tercera, surgida en los años noventa y extendida hasta el presente, se ocupa de múltiples aspectos y contextos de la feminidad. En: KROLOKKE, C. y SCOTT SORESEN, A. «Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls». En: KROLOKKE, C. y SCOTT SORESEN, A. *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*. California: Sage, 2005, pág. 24. Ver también: POPELKA SOSA SÁNCHEZ, R. «Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: un enfoque desde la sociología de género». En: *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 2010, núm. 15, págs. 189-190.

2 PHELAN, P. «Survey». En: RECKITT, H. y PHELAN, P. *Art and Feminism*. London: Phaidon Press Limited, 2001, pág. 21.

3 Linda Nochlin (n. 1931): historiadora del arte estadounidense, profesora de universidad y escritora. Es considerada como una de las autoras más importantes en la historia del arte feminista debido a su investigación sobre las formas en que la distinción de género afecta a la creación y la aprehensión en el arte. Su mayor aportación en los estudios de historia feminista del arte es el ensayo «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», publicado en 1971 en la revista *Art News*, en el que entre otras cosas, declara: «En el campo de la historia del arte, el punto de vista occidental, blanco, masculino, inconscientemente aceptado como el punto de vista de los historiadores del arte, puede ser inadecuado, no solo por razones éticas o morales, o por su elitismo, sino por razones puramente intelectuales». Ver: NOCHLIN, L. «Why Have There Been No Great Women Artists?». En: *Art News*, 1971, núm. 69, págs. 22-39.

4 PHELAN, P. «Survey». *Op. cit.*, pág. 21.

El arte feminista de la segunda ola creció bajo fuertes influencias teóricas de obras ensayísticas como *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir;⁵ *La mística femenina*, de Betty Friedan,⁶ *Políticas sexuales*, de Kate Millett⁷ o *La dialéctica del sexo*, de Shulamith Firestone.⁸

Desde los inicios, el arte feminista se caracterizó por la búsqueda de una identidad femenina, liberada de las exigencias y estereotipos introducidos por la cultura patriarcal, lo que llevó a un aumento de la conciencia del género como una construcción social de carácter opresivo. En un primer momento, las artistas feministas se dieron cuenta de que todas las respuestas a la pregunta «¿Quién soy?» estaban fuertemente vinculadas al género. Así, posteriormente, llegaron a plantearse la pregunta «¿Quiénes somos?», tras entender que solo mediante la experiencia femenina colectiva podrían alcanzar una identidad y explorarla de una manera profunda. Por ello, el arte feminista trataba de trascender el mero ámbito individual e introdujo formas colectivas de hacer arte, como colaboraciones, talleres o *performances*.⁹

Igualmente, se comenzó a replantear la iconografía del cuerpo femenino para conseguir la liberación de la perspectiva masculina. Las artistas exploraron diversos aspectos del cuerpo en busca del sujeto femenino y crearon así la «imagería del vacío central», el «arte vaginal» o «arte uterino», que redescubría la anatomía femenina tan marginalizada y trivializada en la cultura falocéntrica. Esta postura –característica sobre todo de la primera generación de artistas feministas (Judy Chicago, Miriam Schapiro, Nancy Spero)– se centraba en el aspecto biológico, por lo que se la consideraba «esencialista»¹⁰ y fue criticada por reducir la identidad femenina a una cuestión de anatomía.¹¹

Lucy Lippard resalta, como algo representativo de las obras de las artistas de los años sesenta y setenta en el entorno anglosajón, las siguientes características formales: la abundancia de las imágenes centrales y la pintura de

5 Simone de Beauvoir (1908-1986): escritora, profesora y filósofa francesa. Su libro *El segundo sexo* (1949) es considerado como una de las obras más relevantes del siglo xx en el campo de la filosofía y uno de los puntos clave en la historia del feminismo. También se la considera como una obra enciclopédica, ya que aborda la identidad de las mujeres y la diferencia sexual desde los puntos de vista de diferentes disciplinas, como la psicología, la historia, la antropología y la biología. La teoría principal que sostiene Beauvoir es que «la feminidad» es un producto cultural que se ha construido socialmente: «No se nace mujer: una llega a serlo». Ver: BEAUVOIR, S. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

6 Betty Friedan (1921-2006): teórica y líder del movimiento feminista estadounidense durante las décadas de los sesenta y setenta. En su libro *Mística de la feminidad* (1963), una de las obras emblemáticas para la segunda ola del feminismo, criticó el rol femenino de la sociedad contemporánea e indicó numerosas formas de alienación que este provoca. Además, se refirió al llamado «malestar sin nombre», es decir, el fenómeno de las altas tasas de depresión, suicidios y alcoholismo entre las mujeres estadounidenses que, paradójicamente, vivían de forma cómoda, sin tener que trabajar. Ver: FRIEDAN, B. *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company, 1963.

7 Kate Millett (n. 1934): feminista, escritora estadounidense y activista bisexual. Conocida por su libro *Políticas sexuales* (1969) basado en su tesis doctoral, donde desarrolló un amplio análisis crítico del patriarcado en la sociedad occidental y en la literatura. En particular, ataca lo que ella considera «sexismo» y «heterosexismo» de los novelistas D. H. Lawrence, Henry Miller y Norman Mailer, y contrasta sus puntos de vista con el del autor gay Jean Genet. Indica las influencias de la cultura androcéntrica sobre las relaciones sexuales y analiza varios aspectos políticos del sexo. Ver: MILLET, K. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1969.

8 Shulamith Firestone (n. 1945): feminista judía, la figura central en el desarrollo temprano del feminismo radical. En su libro *La dialéctica del sexo* (1970) combinó las ideas de Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Karl Marx, Frederick Engels y Simone de Beauvoir creando una teoría radical de política feminista. Firestone argumentó que la desigualdad de género se debía a las estructuras sociales patriarcales que controlan a las mujeres mediante su condición biológica: la obligación de encargarse del pesado proceso reproductivo. Ver: ACKELSBURG, M. *Shulamith Firestone*. En: *Jewish Women's Archive*, jwa.org. Disponible en: <http://jwa.org/encyclopedia/article/firestone-shulamith> (acceso: 27-02-2015). Ver también: FIRESTONE, S. *The Dialectic of Sex*. New York: William Morrow and Company, 1970.

9 VILLEGAS MORALES, G. «El arte feminista». En: *Quadro*, 2003, núm. 4-6.

10 El esencialismo es una corriente filosófica que, por oposición al existencialismo, pretende que la esencia precede a la existencia. Esto tiene por resultado negar la libertad del individuo, quien queda reducido al producto de determinadas condiciones biológicas que lo definen y que no puede extraer. El esencialismo, apoyándose en supuestas diferencias «naturales» entre los seres humanos, crea un discurso basado en la oposición entre la naturaleza y la cultura. En: PUTNAM TONG, R. *Myśl feministyczna. Wprowadzenie* (El pensamiento feminista. Introducción). Warszawa: PWN, 2002, págs. 229-254. Ver también: ESCUDERO, J. A. «Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)». En: *Anales de Historia del Arte*, 2003, núm. 13, págs. 291-296.

11 VILLEGAS MORALES, G. «El arte feminista». *Op. cit.*

modelos; la desintegración, el uso de capas y el *collage*; la aplicación de narrativas personales, emocionales y autobiográficas; la introducción del vídeo, el *body art*, la *performance* y los libros de artistas. También destaca el uso de formas artesanales y tradicionales como la costura, el bordado, o la pintura decorativa sobre objetos cotidianos.¹²

En los años ochenta el arte feminista perdió su aparente carácter luchador y crítico. Gracias a los logros del feminismo en los setenta, la situación de las artistas había mejorado y el postulado de la igualdad en el arte dejó de ser prioritario. Las artistas empezaron entonces a explorar nuevos enfoques y propuestas. Así, destaca la estrategia de yuxtaponer los mitos y símbolos patriarcales de una manera sorprendente o presentarlos en un contexto cambiado para deconstruirlos. Las obras feministas más reconocidas de aquel entonces fueron las que incorporaban textos,¹³ como, por ejemplo, las de Mary Kelly, Jenny Holzer o Barbara Kruger.

Asimismo, surgieron propuestas que rechazaban la «belleza» femenina reproducida por la cultura popular (sobre todo en la cinematografía),¹⁴ definiéndola como una simple visualización del deseo masculino y, además, como una negación de la subjetividad femenina. La obra de Cindy Sherman es un claro ejemplo de este enfoque, aunque hay quienes opinan que sus imágenes «feas» de la mujer legitiman la cultura patriarcal, en vez de cuestionarla.¹⁵

A la década de los noventa se la considera como el inicio de la tercera ola del feminismo. Las artistas volvieron a aplicar algunas de las estrategias asociadas con el arte feminista de los años setenta. Exploraron la opresión y la exclusión femenina, muchas veces a través de lo corporal y los procesos dolorosos como el envejecimiento, enfermedad o pérdida. Apostaron también por el arte comprometido que exploraba dimensiones políticas e institucionales de la desigualdad de género,¹⁶ frecuentemente adaptando actitudes activistas e interviniendo en el espacio público, como lo hacía, por ejemplo, el grupo Guerrilla Girls.

Las principales bases teóricas del arte feminista de la tercera ola del feminismo son obras como *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* y *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, ambas de Judith Butler,¹⁷ *Poderes de perversión. Ensayo sobre lo abyecto*, de Julia Kristeva,¹⁸

12 POPELKA SOSA SÁNCHEZ, R. «Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social...». *Op. cit.*, págs. 187-188.

13 VILLEGAS MORALES, G. «El arte feminista». *Op. cit.*

14 CÁZARES CERDA, G. «Mujer: imagen gráfica y representación». En: *Magotzi - boletín científico del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, 2012, núm. 1. Disponible en: <http://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n1/e5.html> (acceso: 11-08-2015).

15 VILLEGAS MORALES, G. «El arte feminista». *Op. cit.*

16 RECKITT, H. y PHELAN, P. *Art and Feminism*. *Op. cit.*, pág. 156.

17 Judith Butler (n. 1956): filósofa postestructuralista estadounidense y profesora universitaria. Ha realizado aportaciones significantes al campo de la teoría feminista, los estudios *queer*, la filosofía política y la ética. En sus libros *El género en disputa* (1990) y *Cuerpos que importan* (1993) presentó la teoría performativa del sexo y la sexualidad, que hoy se conoce como la teoría *queer*. Basándose en las ideas de Foucault, Freud y sobre todo de Lacan, Butler argumentó que el sexo y la sexualidad no son condiciones naturales, sino conceptos contruidos por la sociedad (como el género). Analizó el desarrollo de la identidad y la subjetividad, trazando el proceso de convertirse en sujeto a la hora de asumir el sexo o el género, y explorando las estructuras de poder que le acompañan. Ver: BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990 y BUTLER, J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Oxford: Psychology Press, 1993.

18 Julia Kristeva (n. 1941): filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora francesa de origen búlgaro. Es considerada como una figura clave del feminismo francés junto con Simone de Beauvoir, Hélène Cixous y Luce Irigaray. También, ha tenido una notable influencia en el feminismo y los estudios literarios feministas en los EE. UU. y el Reino Unido, así como en el arte contemporáneo. En su extenso ensayo *Poderes de perversión* (1980) investigó el tema de la abyección desde la perspectiva de género. Partiendo de las teorías de Sigmund Freud y Jacques Lacan, Kristeva analizó el horror, la marginación, la castración, el significante fálico, el exilio, el complejo de Edipo, y otros conceptos de la crítica feminista y de la teoría *queer*. Ver: KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

Reacción, de Susan Faludi¹⁹, *El contrato sexual*, de Carole Pateman,²⁰ *Prácticas indóciles: Poder, discurso y género en la teoría social contemporánea*, de Nancy Fraser,²¹ *Zorra: alabanza de la mujer difícil*, de Elizabeth Wurtzel²² o *No soy una mujer? Mujeres negras y feminismo y Pensando como feminista, pensando como negra* de bell hooks.²³

Las artistas de la tercera ola se distanciaron del esencialismo y de las precedentes definiciones de feminidad, y las asumieron como artificialmente universales y dominadas por la perspectiva de la clase media-alta, de raza blanca, norteamericana. Por lo tanto, en la década de los noventa, comenzaron a surgir nuevas perspectivas y enfoques que exploraban las diferencias entre mujeres, como la raza y la etnia (Kara Walker, Lorna Simpson, Lynne Yamamoto, Lorraine O'Grady, Carrie Mae Weems) o la orientación sexual (artistas lesbianas tales como Sadie Benning, Holly Hughes, Zoe Leonard).²⁴

El arte feminista de la tercera ola se caracteriza por una infinidad de lenguajes y actitudes artísticas. Aparecen obras tanto con tintes humorísticos, irónicos, críticos, como de «niña» (el sujeto femenino añorado) o de «macho» (el sujeto femenino masculinizado, egocéntrico o arrogante). Las artistas exploraron nuevos medios digitales y de Internet, sin abandonar las técnicas tradicionales, como pintura o escultura.²⁵

Estas tendencias se extienden hasta el presente y aún hoy continúan evolucionando. La escena internacional del arte feminista en los principios del siglo xx es muy heterogénea, con diversos enfoques teóricos, conceptuales y formales. Las artistas toman conciencia de que no existe un único modelo de mujer, sino más bien al contrario, existen múltiples modelos, determinados por cuestiones sociales, étnicas, de nacionalidad, religión²⁶ o geopolíticas²⁷. Así, se observan numerosas corrientes del arte feminista con componentes de la teoría *queer*, del antiracismo, de la teoría poscolonial, del ecofeminismo, de la transexualidad y de la visión positiva de la sexualidad, entre otras.

19 Susan Faludi (n. 1959): periodista y escritora estadounidense. En los años ochenta empezó a escribir artículos sobre el feminismo y en 1991 publicó su libro *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*, donde argumentó que la década de los ochenta presencié en los EE. UU. una reacción contra el feminismo, especialmente debido a la propagación de estereotipos negativos en contra de las mujeres con una carrera profesional. Faludi analizó diversos procesos dentro de la cultura popular que, principalmente por motivos económicos, deforman las ideas del feminismo, lo que tiene efectos perjudiciales para las mujeres. También demostró la hipocresía, los dobles estándares y los motivos escondidos de los entornos conservadores y sus actitudes antifeministas. Ver: FALUDI, S. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown, 1991.

20 Carole Pateman (n. 1940): teórica política, profesora académica y feminista británica. Investiga sobre todo las cuestiones de género en el contexto político. En su obra *El contrato sexual* (1988) desarrolló un análisis de la Teoría del Contrato Social demostrando su carácter androcéntrico y sus vínculos con la desigualdad de género. Cuestionó las interpretaciones tradicionales de diversos contratos (el contrato de trabajo y el matrimonio, entre otros). Redefinió los problemas políticos fundamentales, como la libertad del individuo, la comunidad, la subordinación y la oposición «público/privado», aplicando la perspectiva feminista. Ver: PATEMAN, C. *The Sexual Contract*. California: Stanford University Press, 1988.

21 Nancy Fraser (n. 1947): investigadora, profesora académica y feminista estadounidense. Investiga temas acerca de la justicia social, económica y política. Su enfoque enriquece la tradición democrática con la teoría feminista, la teoría crítica y el postestructuralismo. Es autora de numerosos libros, publicaciones y conferencias. Ver: FRASER, N. *Unruly Practices: Power, Discourse, and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

22 Elizabeth Wurtzel (n. 1967): escritora y periodista estadounidense. En su libro *Zorra: alabanza de la mujer difícil* (1998) proclamó la «Filosofía de una zorra», es decir un discurso de una mujer libre, feliz y segura de sí misma, que usa sus poderes sexuales para conseguir lo que quiere, sin tener que dar explicaciones a nadie. Ver: WURTZEL, E. *Bitch: In Praise of Difficult Women*. New York: Anchor, 1998.

23 bell hooks (n. 1952): el seudónimo (escrito siempre en minúsculas) de Gloria Jean Watkins, escritora y activista feminista estadounidense, considerada como una de las pioneras de la tercera ola y del feminismo negro. Investiga los sistemas de dominación y opresión social en el contexto de la raza, la clase económica y el género. Es autora de más de treinta libros y numerosos artículos académicos. Ver: HOOKS, b. *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981, y HOOKS, b. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.

24 VILLEGAS MORALES, G. «El arte feminista». *Op. cit.*

25 RECKITT, H. y PHELAN, P. *Art and Feminism*. *Op. cit.*, pág. 156.

26 WALKER, R. «Becoming the Third Wave». En: *Ms. Magazine*, 1992, núm. 2, págs. 39-41.

27 SANTOS SÁNCHEZ-GUZMÁN, E. «Erika Trejo, artista mejicana entre la denuncia y la enunciación». En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 2012, núm. 24, págs. 59-75.

Además de su influencia en los Estados Unidos, el arte feminista apareció en los años setenta en Europa occidental,²⁸ Australia, Canadá²⁹ y Latinoamérica.³⁰ A partir de entonces también surgió en Suiza, Dinamarca, Noruega,³¹ Rusia y Japón.³² En Asia, África y Europa del Este llegó con fuerza a finales de los años ochenta y noventa,³³ logrando para entonces un reconocimiento mundial.

Prueba de ello son las declaraciones de Jeremy Strick, el director del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, quien describió el arte feminista como «el movimiento internacional más influyente de la época de posguerra», y las de la crítica Peggy Phelan, quien afirmó que el arte feminista «provocó las transformaciones de mayor alcance tanto en la práctica artística como en la crítica del arte en las últimas cuatro décadas».³⁴

El feminismo sigue siendo en la actualidad una línea de pensamiento que se revisa continuamente desde las distintas disciplinas intelectuales y artísticas, y que –con el paso del tiempo– va diversificándose según distintos contextos particulares, sobre todo sociales, culturales, políticos y nacionales.

No obstante, a pesar de los incuestionables logros de las últimas décadas, la idea de plena igualdad de género, tanto en la sociedad como en el arte, todavía no se ha alcanzado completamente en ninguna parte del mundo. Los museos y galerías demuestran más interés por las mujeres artistas, compran sus obras, organizan exposiciones individuales y colectivas³⁵ y ponen mayor énfasis en los campos del arte que fueron ignorados en el pasado. Pero la verdadera igualdad de género, según los críticos e investigadores, sigue siendo difícil de alcanzar.³⁶

En el año 2009, Judy Chicago dijo: «Todavía hay un desfase institucional y una insistencia de la narrativa eurocéntrica masculina. Estamos tratando de cambiar el futuro; que las niñas y los niños aprendan que el arte de las mujeres no es una excepción: es una parte integral de la historia del arte».³⁷

28 NABAKOWSKI, G., HELKE, S. y GORSEN, P. *Frauen in der Kunst* (Mujeres en artes plásticas). Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

29 ARBOUR, M. R. *Art et Feminisme*, catálogo de exposición. Québec: Musée d'Art Contemporain, Montreal & Ministère des Affaires Culturelles, 1982.

30 GIUNTA, A. «Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987». En: *Artelogie*, 2013, núm. 5. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271> (acceso: 18-08-2015).

31 HINDSBO, K. *The Beginning is Always Today: Scandinavian Feminist Art from the Last 20 Years*, catálogo de exposición. Kristiansand: SKMU, Sørlandets Kunstmuseum, 2013.

32 KOKATSU, R. *Women In-Between: Asian Women Artists 1984-2012*, catálogo de exposición. Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum, 2012.

33 MOORE, C. *Dissonance: Feminism and the Arts, 1970-1990*. St Leonards: Allen & Unwin, 1994.

34 GOPNIK, B. «What Is Feminist Art?». En: *The Washington Post online*, [washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000400.html). Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000400.html> (publicado: 22-04-2007, acceso: 20-03-2015).

35 Entre las principales exposiciones de arte feminista contemporáneo se incluyen:

- «WACK! Art and the Feminist Revolution» (SF MOMA, 2007), comisariada por Connie Butler.
- «Global Feminisms» (Museo de Brooklyn, 2007), comisariada por Linda Nochlin y Maura Reilly.
- «Rebelle» (MMKA, Arnheim, 2009), comisariada por Mirjam Westen.
- «Kiss Kiss Bang Bang! 45 Years of Art and Feminism» (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007), comisariada por Xavier Arakistan.
- «elles@centrepompidou» (Centro Pompidou, París, 2009-2011), comisariada por Mnam/Cci, Camille Morineau.

Ver: DEEPWELL, K. *A Chronological List of International Exhibitions on Women Artists and Feminist Art Practices*. En: *n.paradoxa, International Feminist Art Journal*, [ktpress.co.uk](http://www.ktpress.co.uk/pdf/feministartexhibitions.pdf). Disponible en: <http://www.ktpress.co.uk/pdf/feministartexhibitions.pdf> (publicado: 2014, acceso: 10-03-2015).

36 HOBAN, P. *The Feminist Evolution*. En: *ARTnews online*, [artnews.com](http://www.artnews.com/2009/12/01/the-feminist-evolution/). Disponible en: <http://www.artnews.com/2009/12/01/the-feminist-evolution/> (publicado: 12-01-2009, acceso: 10-03-2015). Ver también: RECKITT, H. «Preface». En: RECKITT, H. y PHELAN, P. *Art and Feminism*. Op. cit., pág. 13, y RIVERA MARTORELL, S. «El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía». En: *ENCRUCIJADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 2012, núm. 3, págs. 106-120.

37 HOBAN, P. *The Feminist Evolution*. Op. cit.

El arte feminista en España

En España hasta la década de los setenta, debido a la dictadura franquista –un ambiente político muy desfavorable para la creatividad y las nuevas ideas, especialmente las que venían del extranjero–, el feminismo no se desarrolló ni como un movimiento social ni artístico. Mientras el discurso feminista estaba en su apogeo en la mayoría de los países occidentales, en España el debate prácticamente no existía³⁸ y, asimismo, tanto la representación femenina dentro de las artes plásticas españolas como el discurso sobre ellas en esa época eran marginales.³⁹

Sin embargo, aparecieron algunas propuestas artísticas que exploraban la perspectiva femenina cuestionando el orden social patriarcal, y que, por lo tanto, se podrían definir como protofeministas,⁴⁰ como, por ejemplo, las *performances* e instalaciones de Paz Muro, Dorethee Selez, Fina Miralles y Esther Ferrer, las películas y vídeos experimentales de Eugènia Balcells, los fotomontajes de Eulàlia Grau o el arte corporal de Olga Pijoan y Angels Ribé.⁴¹ No obstante, eran obras puntuales y aisladas que funcionaban sin vínculos con las teorías feministas.⁴² Además, como resalta Carmen Navarrete, a pesar de la perspectiva de género presente en esos trabajos, las autoras casi siempre evitaban definirse como «feministas».⁴³ También, muchas de ellas señalaban que la situación política-social de la época imposibilitó transmitir una crítica reflexiva sobre el machismo, discriminación o desigualdades de género,⁴⁴ ya que estos temas, considerados inapropiados e insignificantes, eran constantemente ignorados y empujados al margen de la realidad socio-política de aquel entonces.⁴⁵

En los años setenta aparecieron algunos estudios y metodologías que empezaron a formar espacio para el debate del feminismo en España⁴⁶ y se organizaron unas jornadas femeninas,⁴⁷ pero el movimiento como tal era

38 ALARIO TRIGUEROS, M. T. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008, pág. 96.

39 La pintora Amalia Avia (1930-2011) cuenta: «Por otra parte, mi grupo femenino era un grupo conservador. Entonces, viendo de donde yo venía, no era consciente de ello. [...] Constituíamos un grupo bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundonas. Eso era lo que buscaban los hombres en las mujeres, y las artistas no constituían una excepción». En: ALARIO TRIGUEROS, M. T. *Arte y feminismo*. Op. cit., pág. 96. Ver también: TORRADO ZAMORA, L. *Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)*. En: e-Archivo – Archivo Abierto Institucional de la Universidad Carlos III de Madrid, e-archivo.uc3m.es. Disponible en: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/14042/fotografia_torrado_ICT_2010.pdf?sequence=1 (publicado: 2012, acceso: 13-07-2015) y ALIAGA, J. V. y MAYAYO, P. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013, págs. 21-24.

40 MAYAYO, P. «Después de "Genealogías feministas". Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes». En: *Investigaciones Feministas*, 2013, vol. 4, pág. 26.

41 DE LA VILLA, R. «Arte y feminismo en España». En: *EXIT Express*, 2005, núm. 12, págs. 8-13. Disponible en: <http://rociodelavilla.blogspot.com/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html> (acceso: 24-07-2015).

42 ALARIO TRIGUEROS, M. T. *Arte y feminismo*. Op. cit., pág. 99.

43 NAVARRETE, C., RUIDO, M. y VILA, F. «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español». En: *Desacuerdos*, 2005, núm. 2, págs. 169-170.

44 DE LA VILLA, R. «Arte y feminismo en España», Op. cit. Esther Ferrer (n. 1937), considerada como una de las pioneras del discurso feminista en el arte contemporáneo español, dijo: «Naturalmente yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suelen reflexionar los contenidos porque existe esa urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que hacer cosas como "Zaj" en España y en un medio machista ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos sólo por lo que hacía. [...] En aquel ambiente yo hacía mi trabajo y estudiaba mucho, pero lucha feminista de grupo no había y yo me pasaba el día con hombres, con artistas que eran mis amigos». La artista se refiere a sus obras de *performance*, en las que –junto a sus compañeros del grupo "Zaj"– provocaba al público en la época franquista jugando con los estereotipos sociales. En: NAVARRETE, C., RUIDO, M. y VILA, F. «Entrevista con Esther Ferrer». En: *RWM – radio web MACBA*, [rwm.macba.cat](http://rwm.macba.cat/es/especiales?id_cap_sula=640). Disponible en: http://rwm.macba.cat/es/especiales?id_cap_sula=640 (publicado: 09-02-2010, acceso: 13-07-2015).

45 *A batalla dos xéneros*, catálogo de exposición. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007, pág. 208.

46 GRAU BIOSCA, E. «De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español, 1965-1900». En: DUBY, G. y PERROT, M. (comp.) *Historia de las mujeres 5: El siglo XX*. Madrid: Taurus, 2000, pág. 739. Ver también: ALIAGA, J. V. y MAYAYO, P. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Op. cit., pág. 24.

47 En 1975 se celebró el Año Internacional de la Mujer, convocado por la ONU, en el marco del cual se organizaron las Primeras Jornadas de la Mujer en Madrid y en 1976 las Primeras Jornadas Catalanes de la Dona en Barcelona. En 1979, en Granada se celebraron las II Jornadas Estatales de la Mujer y las primeras Jornadas Lesbianas. En: NAVARRETE, C., RUIDO, M. y VILA, F. «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español». Op. cit., pág. 162.

todavía muy flojo. En los años ochenta, tras la transición democrática, las teorías feministas apenas despertaron el interés del mundo artístico español, llegando con bastante retraso en relación al entorno anglosajón.⁴⁸ Durante ese período también se lograron algunos avances igualitarios de orden jurídico.⁴⁹

El verdadero crecimiento del arte feminista en España se inició en los años noventa. Las artistas de esa década –coincidiendo con la expansión del concepto de género como una construcción cultural y una vuelta a posturas más radicales en la escena internacional–⁵⁰ ampliaron significativamente el discurso artístico feminista. Rocío de la Villa, entre las perspectivas exploradas, destaca: la historia individual y colectiva de las mujeres, el enfoque psicoanalítico y lingüístico de género, el replanteamiento de las narrativas visuales, la vuelta a la iconografía y artesanía femenina, así como las actitudes irónicas y sarcásticas hacia el falocentrismo y los mitos patriarcales.⁵¹ Muchas de las imágenes tenían un carácter subversivo;⁵² algunas hicieron alusiones directas a las pioneras del feminismo occidental, por ejemplo, la obra *Tampax*, de Concha Prada (1996) –homenaje a *Red Flag* (Bandera roja, 1971) de Judy Chicago– o el vídeo *Un beso* de Cabello/Carceller (1996) –homenaje a *Female Sensibility* (Sensibilidad femenina, 1973) de Lynda Benglis–.⁵³ También se empezaron a incorporar nuevos medios a las obras, como el vídeo, la fotografía, la *performance* y la instalación.⁵⁴

Desde los años noventa, las artistas españolas siguen desarrollando y variando los enfoques y lenguajes visuales, incorporándose de manera masiva a la creación contemporánea en el país: aumenta su participación en las exposiciones,⁵⁵ ferias de arte, colecciones públicas y privadas del arte contemporáneo español, así como en las conferencias y publicaciones.⁵⁶ En los últimos años cada vez surgen más obras de intervención en el espacio público y de activismo político, como el de Precarias a la Deriva, o propuestas de carácter relacional, como los trabajos de Cabello/Carceller, Alicia Framis, Dora García, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Itziar Okariz y Eulàlia Valldosera.⁵⁷

48 *Ibidem*.

49 La discriminación legal por razón de sexo fue prohibida en España por primera vez en la Constitución de 1978. En: ALARIO TRIGUEROS, M. T. *Arte y feminismo*. Op. cit., pág. 96.

También, en 1978 se consiguió derogar el Artículo 416 del Código Civil, que condenaba el adulterio femenino. En 1981 se aprobó la ley del divorcio y se dieron los primeros pasos para la regulación del uso de los anticonceptivos. En: NAVARRETE, C., RUIDO, M y VILA, F. «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español». Op. cit., pág. 163.

50 Ver: BUTLER, J. *Gender Trouble...* Op. cit. y BUTLER, J. *Bodies That Matter...* Op. cit.

51 DE LA VILLA, R. «Arte y feminismo en España». Op. cit.

52 TORRADO ZAMORA, L. *Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)*. Op. cit.

53 DE LA VILLA, R. «Arte y feminismo en España». Op. cit.

54 TORRADO ZAMORA, L. *Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)*. Op. cit.

55 El arte feminista español ha sido presentado desde los años noventa entre otros en:

– «100 %» (Sevilla y Málaga, 1993), comisariada por Mar Villaespesa.
 – «Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos» (Tecla Sala, Barcelona, 1998 y Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1999), comisariada por Victoria Combalá.
 – «Transgénic@s» (Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, 1998), comisariada por Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa.
 – «Zona F» (EACC de Castelló, 2000), comisariada por Ana Carceller y Helena Cabello.
 – «El bello género» (Consejería de las Artes, Madrid, 2002), comisariada por Margarita Aizpuru.
 – «A batalla dos xéneros» (Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2007), comisariada por Juan Vicente Aliaga.
 – «La mirada iracunda» (CC Montehermoso, Vitoria, 2008), comisariada por Xavier Arakistain y Maura Reilly.
 – «En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte» (Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2009), comisariada por Juan Vicente Aliaga.
 – «Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010» (Museo Reina Sofía y MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2012), comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo.
 Ver: *Exposiciones colectivas realizadas en España*. En: MAV – *Mujeres en las Artes Visuales*, mav.org.es. Disponible en: <http://www.mav.org.es/index.php/centro-documentacion/archivo/exposiciones> (acceso: 20-07-2015).

56 TORRADO ZAMORA, L. *Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)*. Op. cit.

57 DE LA VILLA, R. «Arte y feminismo en España». Op. cit.

A pesar del creciente peso del arte feminista en España, según algunas críticas todavía queda mucho por hacer. Rocío de la Villa observa que, «aunque la etiqueta “arte feminista” haya sido aceptada para referirse a una tendencia en la escena internacional del arte contemporáneo», se sigue encontrando con mucha resistencia en el ámbito nacional. Esto, según ella, se debe a las limitaciones del mundo del arte contemporáneo español, condicionado por un marco social aún bastante machista y la falta de conocimientos que permitan entender correctamente el discurso feminista y participar en él.⁵⁸ Como señala Patricia Mayayo, «sigue resultando muy difícil vencer la resistencia de las instituciones artísticas “de cabecera” a incorporar el legado feminista».⁵⁹ Además, varios investigadores señalan la necesidad de un replanteamiento de los enfoques y metodologías de acuerdo con las características específicas del contexto local, ya que las categorías y referencias utilizadas para analizar el arte feminista anglosajón muchas veces resultan confusas, insuficientes o inservibles en el entorno español.⁶⁰

Por lo tanto, el caso español podría servir como una muestra de la variedad de las trayectorias, ramificaciones y manifestaciones del feminismo como un movimiento internacional en las artes visuales contemporáneas, así como de su fuerte entrelazamiento con las particularidades del contexto socio-político nacional.

58 *Ibidem*.

59 MAYAYO, P. «Después de “Genealogías feministas”. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes». *Op. cit.*, pág. 27.

60 Estrella de Diego resalta sobre todo la falta de atención crítica al contexto local de los enfoques feministas, lo que, según ella, convierte el arte feminista español en una interpretación de la moda importada. «Demasiados referentes extranjeros, una visión de la realidad a través de libros importados, excesiva teorización del discurso de la historia del arte, con frecuencia como simple mimesis o traducción, han dado fruto a un discurso bastante “colonizado”, en el cual, presa incluso ahora de nuestra posición de periferia». En: DE DIEGO, E. «Feminismo, *queer*, género, “post”, revisionismo...: o todo lo contrario. Ser –o no ser– historiador/a del arte feminista en el Estado español». En: *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, 2008, núm. 5, pág. 15.

Según Carmen Navarrete, «de esta falta de discurso se desprende la carencia de una historiografía propia, el desarrollo de un cuerpo de discursos y experiencias que puedan situar un marco de interpretación y debate que pueda enraizarse desde lo local y atendiendo a las características particulares a nivel histórico y social de España». En: *A batalla dos xéneros*, *Op. cit.*, pág. 208.

Xabier Arakistain resalta que es necesario analizar de nuevo la obra de artistas «que estuvieron trabajando en la última época del franquismo y en la transición española, que son coetáneas de algunos de los grandes nombres estadounidenses pues también tenían un trabajo muy interesante que yo creo que hay que rastrear de otra manera». En: MENÉNDEZ, I. «El feminismo es un mapa que da una explicación muy lógica de cómo está organizado el mundo – entrevista con Xabier Arakistain». En: *AmecoPress – información para la igualdad*, amecopress.net. Disponible en: <http://www.amecopress.net/spip.php?article228> (publicado: 19-07-2007, acceso: 13-07-2015).

03

EL ARTE
FEMINISTA
EN POLONIA



03.1

**LA ÉPOCA
SOCIALISTA**

03.1.1. INTRODUCCIÓN

03.1.1.1. La época del socialismo en Polonia: el fondo socio-político

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, en Polonia se estableció un Estado socialista llamado la República Popular de Polonia,¹ y el país se convirtió así en parte de la esfera de influencia del nuevo poder soviético en el este de Europa. Se trataba de un Estado de dictadura (no democrático), con un sistema político de partido único, aunque mantuvo una fachada formal de instituciones democráticas en varios niveles de represión –de autoritario a totalitario–, dependiendo de la época histórica.

Por una parte, se introdujo un sistema de economía centralizada y planificada con el mercado plenamente gestionado por el Estado, lo cual, en efecto, frenó el desarrollo económico del país y causó un bajo nivel general de vida. Por otra parte, el sistema social de la República Popular de Polonia resultaba polémico: de acuerdo con la Constitución, era una democracia popular que trataba de «realizar las grandes ideas del socialismo»,² pero el gobernante Partido Obrero Unificado Polaco (POUP), en su estatuto, declaraba basarse en la «idea del comunismo» y en «las teorías del marxismo-leninismo».³

De acuerdo con la doctrina comunista, se proclamó el Estado laico y se introdujo el ateísmo,⁴ con el apoyo de las autoridades entre otros, lo que desembocó en diversas formas de represión contra la Iglesia católica. No obstante, esto, paradójicamente, consolidó la posición de esta y la convirtió en el centro simbólico de la autodefensa polaca contra el sistema comunista.

Además, en la República Popular de Polonia no se respetaban los derechos humanos, como por ejemplo, entre otros, el derecho a la libertad de expresión, prensa, asociación, opinión, conciencia y religión, o el derecho a emigrar. Sin embargo, en aquel entonces, se solía considerar la dictadura en Polonia como la más leve dentro del bloque soviético.⁵

1 De acuerdo con la Constitución de la República Popular de Polonia del 22 de julio de 1952 (número de referencia: Dz.U. 1952 nr 33 poz. 232). Ver: *Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r.* (Constitución de la República Popular de Polonia del 22 de julio de 1952). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19520330232> (acceso: 27-01-2015).

2 De acuerdo con la Introducción a la Constitución de la República Popular de Polonia del 22 de julio de 1952, *Op. cit.*

3 Ver: Partido Obrero Unificado Polaco, *Deklaracja ideowa PZPR: Statut PZPR* (La declaración ideológica del POUP: el Estatuto del POUP). Warszawa: Książka i Wiedza, 1949.

4 Ver: La Constitución de la República Popular de Polonia del 22 de julio de 1952, *Op. cit.*, Capítulo 7: «Los principales derechos y obligaciones de los ciudadanos», Artículo 70, Punto 2.

5 EISLER, J. *Zarys dziejów politycznych Polski 1944-1989* (Resumen de la historia política polaca 1944-1989). Warszawa: BGW, 1992, *passim*, págs. 21-52.

Polonia permaneció bajo la dictadura soviética hasta el junio de 1989,⁶ cuando la oposición polaca Solidarność (Solidaridad)⁷ consiguió participar en las elecciones y ganarlas.⁸

03.1.1.2. Políticas de género en la Polonia socialista

La propaganda socialista relacionada con la emancipación de la mujer se fundamentaba en la negación de las diferencias entre géneros y, además, en la sistemática equivalencia de las mujeres a los hombres, que en la práctica resultó en asignarles una carga de trabajo según los estándares masculinos.

A principios de los años cincuenta desaparecieron todas las normativas legales que, antes de la guerra, limitaban el acceso de la mujer a profesiones que podrían tener un impacto negativo en su salud o bien en sus responsabilidades domésticas y familiares.⁹ Se levantó la prohibición del trabajo nocturno, bajo la tierra y en condiciones difíciles. Las mujeres empezaron a trabajar en minas, siderurgias, talleres de fundición, fábricas de la industria química, etc. Sin embargo, esto no se debió a la inclinación de la mujer por este tipo de trabajos, sino al interés económico del país por la falta mano de obra en la industria pesada.¹⁰

Según estas políticas de igualdad, la mujer trabajadora estaba apoyada en sus responsabilidades familiares por numerosos centros públicos, tales como las guarderías, los jardines de infancia, las escuelas, las organizaciones juveniles, los clubes deportivos o los servicios de actividades extraescolares.¹¹

6 De acuerdo con la Ley de 29 de diciembre de 1989, sobre la Modificación de Constitución de la República Popular de Polonia (número de referencia: Dz.U. 1989 nr 75 poz. 444), se cambió el nombre del país a «República de Polonia». También se renovó por completo el contenido del primer capítulo de la Constitución. Se eliminaron los artículos sobre la autoridad del Partido Obrero Unificado Polaco y sobre las relaciones con la Unión Soviética, y se introdujo, entre otros, el pluralismo político, la libertad de establecimiento y de protección de la propiedad. Además, se incluyeron unos cambios de carácter simbólico, por ejemplo se volvió a poner la corona en el emblema de Polonia (el águila blanca), que había sido suprimido durante la época de la República Popular de Polonia. Ver: *Ustawa z dnia 29 grudnia 1989 r. o zmianie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej* (Ley de 29 de diciembre de 1989, sobre la Modificación de Constitución de la República Popular de Polonia). En: Actos legales de Polonia – base de datos online, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19890750444> (acceso 27-01-2015).

7 Solidarność (Solidaridad): sindicato no gubernamental polaco, establecido en agosto de 1980 en los astilleros de Gdańsk. Se caracterizó por el gran activismo obrero-católico y por su persistente lucha contra el Gobierno comunista en la República Popular de Polonia. A principios de los años ochenta, Solidaridad (con su líder más reconocido Lech Wałęsa) se convirtió en la primera federación sindical autónoma e independiente en un país del bloque soviético, lo que provocó un amplio movimiento social anticomunista. La Iglesia católica participó ampliamente en la actividad del sindicato en la línea política y social. El polaco Karol Wojtyła, desde 1978 conocido como el papa Juan Pablo II, tuvo un papel relevante en esos hechos. En: *Historia*. En: la página web oficial de Solidaridad, wszechnica.solidarnosc.org.pl. Disponible en: http://www.wszechnica.solidarnosc.org.pl/?page_id=7 (acceso: 26-01-2015).

8 El Gobierno de la República Popular de Polonia intentó destruir el sindicato introduciendo la Ley marcial en 1981, seguida de varios años de represión política brutal. Sin embargo, al final el Gobierno se vio obligado a negociar con el sindicato. Las negociaciones de la mesa redonda resultaron en las elecciones de 1989. Hacia fines de agosto de 1989, se había conformado un Gobierno de coalición liderado por Solidaridad y, en diciembre de 1990, Lech Wałęsa fue elegido presidente de Polonia. En: *Historia*. En: la página web oficial de Solidaridad, wszechnica.solidarnosc.org.pl. Disponible en: http://www.wszechnica.solidarnosc.org.pl/?page_id=7 (acceso: 26-01-2015).

9 Capítulo 7: «Los principales derechos y obligaciones de los ciudadanos», Artículo 66, Punto 1 de la Constitución de la República Popular de Polonia del 22 de julio de 1952. *Op. cit.*

10 En la República Popular de Polonia la propaganda relacionada con la emancipación de la mujer surgió durante el Plan de Seis Años. Este era un programa comunista para los años 1950-1955, elaborado en defensa de la crisis política mundial. Su objetivo principal fue el de conseguir determinados objetivos económicos, sin embargo, por motivos propagandistas fue anunciado también como el medio para conseguir igualdad de género. A las mujeres se les ofreció sobre todo empleo en la industria pesada, ya que el Plan de Seis Años se basaba en el desarrollo de este sector y fue donde se necesitaba la mano de obra barata. La propaganda resaltaba que el trabajo elevaba a la mujer, la situaba al mismo nivel social que el hombre, permitía incluirla en la clase obrera –la que según la ideología socialista estaba al mando del poder–. El ascenso social de la mujer tenía que estar relacionado con su ascenso político: la mujer trabajadora debería sentirse como una persona que compartía la responsabilidad por el destino de la patria. PŁOCIŃSKI, M. «Jak wyzwano kobiety – wywiad z Wojciechem Tomasiakiem» (Cómo se emancipaba a las mujeres – entrevista con Wojciech Tomasiak). En: *Rzeczpospolita* (La república), 04-01-2014.

11 Dicha regulación se encuentra en el Capítulo 7: «Los principales derechos y obligaciones de los ciudadanos», Artículo 66, Punto 2 de la Constitución del 22 de julio de 1952. *Op. cit.* Ver también: PŁOCIŃSKI, M. «Jak wyzwano kobiety...» (Cómo se emancipaba a las mujeres...). *Op. cit.*



Pozdrawiamy kobiety pracujące dla rozwoju i rozkwitu ojczyzny! (¡Les saludamos a las mujeres que trabajan para el desarrollo y florecimiento de la patria!), cartel de propaganda socialista para el Día de la Mujer, 1953



Dziecko oddaj do żłobka i idź do pracy w kopalni! (¡Deja el bebé en la guardería y vete a trabajar en la mina!), cartel de propaganda socialista, principios de los años 50

Celebración de 22 de julio, el Día Nacional del Renacimiento de Polonia, Varsovia, 1956



Dificultades típicas en la República Popular de Polonia en conseguir los básicos productos de alimentación – una cola de clientes en una carnicería vacía, 1982



Solidarność (Solidaridad) – huelga el los astilleros de Gdańsk. A la derecha un retrato del papa Juan Pablo II, 1980



Introducción del estado de guerra e intervenciones brutales de la policía contra los civiles, 1981



Se introdujo también el derecho libre de aborto.¹²

Muchos de los eslóganes de la igualdad de género se quedaron, sin embargo, en el marco ideológico. Además, los cambios en la legislación y en la política social no estuvieron acompañados por cambios en las costumbres –la activación laboral de la mujer no conllevó la participación del hombre en las tareas domésticas–.¹³ Esto se debía, entre otros motivos, a la fuerte influencia de la Iglesia católica, que constituía la oposición del sistema político de aquel entonces y, por lo tanto, contaba con un amplio reconocimiento social. A pesar de las represalias que se ejecutaron en nombre del Estado ateo contra la Iglesia católica, esta logró frenar de forma muy efectiva la adopción de los nuevos modelos.¹⁴ Protegía el modelo de la «familia tradicional polaca», y consolidaba el prototipo femenino de «Madre polaca» –la guardiana del hogar y los valores nacionales, que tan solo podía sentirse realizada en la familia–.¹⁵ En efecto, la mujer, durante toda la existencia de la República Popular de Polonia, mantuvo su papel de ama de casa¹⁶ y, además, ganó un nuevo rol laboral, muchas veces formando parte de la mano de obra más barata.

Por tanto, la emancipación durante la República Popular de Polonia parece ser tan solo una liberación aparente. Paulatinamente fueron apareciendo, sin embargo, voces de investigadoras que subrayaban ciertos avances en la igualdad de género, como por ejemplo la independencia económica conseguida por la mujer que, en comparación con la época de preguerra, había constituido un gran paso. Asimismo, se podría indicar una seguridad laboral más alta y un acceso a las prestaciones sociales más amplio que después de la transición.¹⁷

12 De acuerdo con el Decreto, de 27 de abril de 1956, sobre las Condiciones de Admisibilidad del Aborto (número de referencia: Dz. U. z 1956 r. Nr 12, poz. 61). Ver: *Ustawa z dnia 27 kwietnia 1956 r. o warunkach dopuszczalności przerywania ciąży* (Decreto de 27 de abril de 1956 sobre las condiciones de admisibilidad del aborto). En: Actos Legales de Polonia – base de datos online, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19560120061> (acceso: 27-01-2015). Ver también: GARDOCKI, L. *Prawo karne* (Derecho Penal). Warszawa: C. H. Beck, 2005, pág. 227.

13 ŚLANY, K. «Rodzina w refleksji feministyczno-genderowej» (La familia en la perspectiva feminista y de género). En: ŚLANY, K., STRUŻIK, J. y WOJNICKA, K. (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). Kraków: Nomos, 2011, pág. 242.

14 PŁOCINSKI, M. «Jak wyzwalano kobiety...» (Cómo se emancipaba a las mujeres...). *Op. cit.*

15 La «Madre polaca» es un arquetipo femenino muy popular en la cultura polaca. Deriva de la antigua imagen (existente en Polonia ya en el siglo XVIII) de la patria como una mujer fatigada por las condiciones históricas difíciles. También se observan fuertes vínculos con la iconografía de la Virgen María, Madre de Dios. Tanto en las artes visuales como en la literatura, la Madre polaca suele presentarse como una mujer pasiva, cansada, asexual, que vive para servir a su familia y está siempre preocupada por sus hijos que mueren en la lucha por la patria. Maria Janion destaca los vínculos del desarrollo y la importancia de este arquetipo en la cultura polaca con su carácter androcéntrico y homosocial (dominado por relaciones masculinas). Ver: JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (La cultura eslava increíble). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007, págs. 272-274.

Como resaltan los autores de la publicación *Nationalisms and Sexualities* (Nacionalidades y sexualidades), en las sociedades androcéntricas se suele observar una relación especial con la figura simbólica de la madre. El estatus de esta queda santificado y elevado, mientras que se mantiene una posición baja de las mujeres en general. En las narrativas nacionalistas y machistas, donde las relaciones de «fraternidad» entre los hombres son el factor político y social clave, la madre con su trabajo cotidiano y sacrificio garantiza el bienestar, la decencia y la sanidad de la nación. Ver: PARKER, A., RUSSO, M., SOMMER, D. y YAEGER, P. (comp.) *Nationalisms and Sexualities*. London: Routledge, 1992, pág. 6.

Elżbieta Ostrowska, autora de un análisis innovador del carácter homosocial de la cultura polaca y su relación con el arquetipo de la madre, observa que en las relaciones masculinas basadas en el idealizado concepto de la «fraternidad», la feminidad aparece sobre todo en la forma de la madre, mientras que las demás formas quedan rechazadas por ser consideradas como inferiores e incluso peligrosas. La asexual y fatigada Madre polaca, encarnación de la Madre Patria, no amenaza las relaciones entre hombres, sino al contrario, las legitima. El discurso nacionalista en Polonia establece roles muy estrictos a polacos y polacas, y como la patrona de la nación anuncia la madre más ideal de todas; la Virgen María. Ver: OSTROWSKA, E. «Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej» (La Madre polaca y sus hijos. Notas sobre la génesis de las imágenes de la feminidad y la masculinidad en la cultura polaca). En: RADKIEWICZ, M. (comp.) *Gender. Konteksty* (Género. Contextos). Kraków: Rabid, 2004, pág. 218.

16 TONIAK, E. *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm* (Las gigantes. Mujeres y realismo socialista). Kraków: Korporacja Ha!Art, 2009, págs. 121-136.

17 FIDELIS, M. *Women, Communism, and Industrialization in Postwar Poland*. New York: Cambridge University Press, 2010, *passim*.

03.1.1.3. El arte en la Polonia socialista

En la República Popular de Polonia se estableció el arte «universal», es decir, sin lazo ninguno con la realidad social. Aparte del obligatorio realismo socialista de los años cincuenta,¹⁸ se desarrolló el arte modernista, permitido por las autoridades gracias a su aparente carácter apolítico. Por lo tanto, el arte en Polonia en aquella época, con pocas excepciones, estuvo totalmente ajeno a las cuestiones sociales, consideradas triviales e incongruentes con la idea del gran arte universal.¹⁹

La falta de crítica socio-política en el arte polaco, o al menos la falta de una crítica directa, fue un fenómeno muy peculiar en el entorno comunista. Las represiones contra los artistas en la URSS, Checoslovaquia, Hungría y Alemania del Este causaron unas actividades artísticas críticas muy fuertes. En Polonia, las tensiones entre el Gobierno y los artistas tuvieron una forma más suave y nunca se convirtieron en una guerra abierta. Esto, paradójicamente, permitió mantener una mayor libertad artística en comparación con otros países del bloque soviético.²⁰

03.1.2. EL ARTE FEMINISTA EN LA POLONIA SOCIALISTA

En el año 1968, una ola de feminismo se desató en Europa Occidental y en los Estados Unidos. Trajo la lucha de la mujer por la igualdad y la independencia, que a lo largo de los años provocó un cambio significativo en la conciencia social. Se modificaron los programas escolares, se crearon los centros de ayuda para la mujer, se desarrollaron también ampliamente los estudios definidos como «Women Studies».²¹

Debido al aislamiento geopolítico del bloque del Este, esa ola de feminismo nunca llegó a Polonia. En los medios de comunicación se representaba una imagen caricaturizada y sensacionalista del feminismo, que las autoridades utilizaban como un exponente de la degenerada cultura del Occidente capitalista.²² A pesar de las evidentes desigualdades y la opresión que sufría la mujer en la República Popular de Polonia, el feminismo como movimiento social y actitud crítica era prácticamente inexistente.

Las artistas polacas, por lo general, no le dedicaron atención alguna a la mujer ni a la mujer oprimida. Participaron en determinados ámbitos artísticos y aceptaron su papel secundario en la vida artística. Pocas veces gozaron de exposiciones individuales, formaron parte del profesorado en las universidades u ocuparon altos cargos en la jerarquía de instituciones culturales.²³

18 El realismo socialista fue una tendencia artística basada en la estética neoclasicista, impuesta oficialmente en Polonia y en la mayoría de los países socialistas durante el gobierno de Iósif Stalin. Fue una de las herramientas de la propaganda soviética. Su objetivo fue exaltar a la clase trabajadora, tanto industrial como agrícola, al presentar su vida, trabajo y recreación como algo admirable, con la meta final de apoyar la imagen del «nuevo hombre soviético». Ver: ŚLIWIŃSKA, K. *Socrealizm w PRL i NRD* (Socrealismo en la República Popular de Polonia y la República Democrática Alemana). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.

19 KOWALCZYK, I. «Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania» (Arte crítico en Polonia – un intento de resumir). En: *British British Polish Polish – sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś* (British British Polish Polish – el arte en las esquinas de Europa, los largos años 90 y el día de hoy), catálogo de exposición. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2013. Disponible en: http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_kowalczyk.pdf (acceso: 31-01-2015).

20 PIOTROWSKI, P. «Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją» (El arte polaco entre el totalitarismo y la democracia). En: *Warszawa-Moskwa / Moskwa-Warszawa 1900-2000* (Varsovia-Moscú / Moscú-Varsovia 1900-2000), catálogo de exposición. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Disponible en: <http://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-miedzy-totalitaryzmem-a-demokracja> (publicado: 30-04-2014, acceso: 29-01-2015).

21 KOWALCZYK, I. «Wątki feministyczne w sztuce polskiej» (Temas feministas en el arte polaco). En: *Artium Questiones*, 1997, núm. 8, pág. 136.

22 *Ibidem*.

23 ROTTENBERG, A. *Sztuka w Polsce 1945-2005* (El arte en Polonia 1945-2005). Warszawa: Stentor, 2005, pág. 213.

A pesar de todo esto, a principio de los años setenta, junto con la primera ola del conceptualismo, aparecieron en Polonia algunas artistas que se refirieron a los problemas relacionados con el género y con su carácter cultural. Siguiendo a sus colegas del oeste, empezaron a crear el arte en el espíritu feminista. Artistas como Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Krystyna Piotrowska, Izabella Gustowska participaron en exposiciones de arte femenino en Polonia y en el extranjero. Frecuentemente organizaron en conjunto estos eventos ellas mismas. Sin embargo, se enfrentaron continuamente con trabas y desaires por parte de los círculos artísticos polacos, que se encontraban muy masculinizados.

Maria Pinińska-Bereś recuerda así sus exposiciones dedicadas a la temática femenina: «Esto significaba desafiar las reglas. Frecuentemente me enfrentaba a las burlas masculinas, a alusiones incómodas, así como a la destrucción de muchos de mis trabajos durante las exposiciones por personas anónimas. Yo no percibía mi trabajo como una misión feminista, era más bien la determinación por hacer mi arte en el mundo de los hombres. Además, aquí, en Polonia, ni en los años sesenta, ni en los años setenta se hablaba de feminismo».²⁴

03.1.2.1. Intervenciones e intuiciones feministas: terminología

Como bien destaca la investigadora Izabela Kowalczyk,²⁵ es difícil hablar de arte feminista en Polonia refiriéndose a estos años, dado que la creación artística estaba en gran parte lejos de los problemas reales de la mujer y su crítica de la cultura patriarcal se encontraba alejada del plano social. Además, el desconocimiento de las teorías feministas en esta época imposibilitaba la lectura de una crítica implicada en este tipo de arte.²⁶

Entre las artistas mismas de aquella época, muchas veces existía la aversión al uso de la expresión «arte feminista». Se podría decir que las artistas no eran consecuentes, que su arte no estaba alineado con sus declaraciones en las que se distanciaban del feminismo²⁷ y huían con frecuencia hacia la expresión más segura de «arte femenino».²⁸

Sin duda, esto revela un miedo a que el término «arte feminista» pudiera tener un impacto negativo sobre su actividad artística,²⁹ ya que, en primer lugar, las autoridades no permitían ninguna ideología que no fuera el socialismo o el

24 PINIŃSKA-BEREŚ, M. «Jak to jest z tym feminizmem?» (¿Qué tal el feminismo?). En: CIESIELSKA, J. y SMALCERZ, A. (comp.) *Sztuka kobiet* (El arte femenino). Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000, pág. 195.

25 Izabela Kowalczyk (n. 1971): historiadora y crítica de arte polaca, investigadora cultural, profesora académica, publicista y feminista. Una de las pioneras de la crítica del arte feminista en Polonia.

26 KOWALCZYK, I. «Wątki feministyczne w sztuce polskiej» (Temas feministas en el arte polaco). *Op. cit.*, pág. 136.

27 *Ibidem*, pág. 148.

28 KOWALCZYK, I. «Sztuka feministyczna w Polsce – od feministycznych interwencji do postfeminizmu» (El arte feminista en Polonia – desde las intervenciones feministas hasta el posfeminismo). En: *Sztuki wizualne* (Artes visuales), 2012, núm. 42. Disponible en: <http://kulturaenter.pl/sztuka-feministyczna-w-polsce-od-feministycznych-interwencji-do-postfeminizmu/2012/03/> (acceso: 20-12-2014).

29 *Ibidem*.

comunismo y, en segundo lugar, el históricamente masculinizado y misógino carácter de la cultura polaca³⁰ minusvaloraba la terminología femenina.

Así, las expresiones más adecuadas según la opinión de Kowalczyk serían «intervenciones feministas»,³¹ arte «protofeminista»,³² o bien como sugiere otra investigadora, Ewa Tatar,³³ «las intuiciones feministas».³⁴

03.1.2.2. Mujer, arte y socialismo: contexto de la investigación

Seguramente una de las causas por las que los enfoques feministas empezaron a aparecer en el arte polaco fue la influencia de Occidente y el uso de su repertorio.³⁵ Por esta razón surgen las preguntas de si las artistas estaban realmente involucradas en el arte feminista, si realmente sabían resaltar los problemas de la desigualdad de género o si bien los temas femeninos se debían tan solo a la simple importación de las tendencias artísticas occidentales.

La historiadora del arte Anda Rottenberg³⁶ apunta que las acciones puntuales de las artistas mencionadas, independientemente de su importancia, nunca llegaron a convertirse en un movimiento feminista como tal. Resalta además grandes diferencias de forma, significado y contexto de algunas de estas acciones, además de la falta de cualquier tipo de programa de arte feminista,³⁷ por lo que propone interpretar estas actividades artísticas como una forma intuitiva, aleatoria o selectiva de abordar el feminismo.

Ewa Toniak³⁸ resalta por su parte que no se puede analizar el arte y las posturas de las artistas fuera del contexto de la realidad histórica de la Polonia socialista, donde no había sitio para el feminismo, ya que la realidad social no tenía casi nada que ver con la realidad occidental a la cual se refería el

30 El particular rasgo misógino y machista de la cultura polaca –con el carácter androcéntrico de las relaciones sociales, donde la masculinidad suele vincularse con el poder y prestigio, mientras que la feminidad y las categorías relacionadas con ella se suelen considerar como inferiores o peyorativas– ha sido vinculado por varios investigadores (entre otros, Maria Janion, Jacek Kochanowski, Agnieszka Graff y Ewa Thompson) con la condición poscolonial de la sociedad polaca. Esta se debe a la complicada relación histórico-política con el este (Rusia) y el oeste de Europa, basada en dominación y subordinación. Ver: JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (La cultura eslava increíble). Op. cit., passim, págs. 257-330.

Polonia, antes de la relativamente reciente colonización soviética, fue colonizada a fines del siglo XVIII, cuando dejó de existir políticamente como país, debido a las conquistas militares de Rusia, Austrohungria y Prusia. El colonialismo en Polonia tuvo pues características muy específicas y resultados únicos por su peculiar posición de país colonizador (a Ucrania, Lituania y Bielorrusia), que a la vez fue colonizado. Ver: THOMPSON, E. «Postkolonialne refleksje. Na marginesie pracy zbiorowej "From sovietology to postcoloniality: Poland and Ukraine from a postcolonial perspective"» (Reflexiones poscoloniales. En los márgenes de la obra colectiva «Desde soviología al poscolonialismo: Polonia y Ucrania desde la perspectiva poscolonial»). En: *Porównania* (Comparaciones), 2008, núm. 5, págs. 113-125. Disponible en: <http://www.owl.net.rice.edu/~ethomp/Porownania-%20Jak%20wyj%C5%9C%20z%20postkolonializmu.pdf> (acceso: 27-03-2015). Maria Janion destaca también las influencias del «bautismo de Polonia» (la introducción del cristianismo) que empezó en el año 966 y duró hasta los siglos XIV-XV. Fue un proceso forzado y brutal que consistía en la eliminación de la antigua cultura y religión pagana en los terrenos de Polonia. Ver: JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (La cultura eslava increíble). Op. cit., passim, págs. 5-34.

El concepto de la mentalidad poscolonial y su entrelazamiento con la nacionalidad, la raza y el género es objeto de amplios estudios poscoloniales –una disciplina científica que examina diversos aspectos socio-culturales y económicos del colonialismo y el imperialismo–. Las teorías poscoloniales surgieron durante los años ochenta en Inglaterra y los Estados Unidos. Las pautas centrales fueron definidas por el teórico palestino Edward Saïd, quien en su libro *Orientalism* (1978) inició una genealogía de los saberes europeos sobre el «otro», y mostró los vínculos entre ciencias humanas e imperialismo. Este camino fue seguido rápidamente por académicos indios (Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Ranahid Guha) y latinoamericanos (Walter Dignolo). Ver: SAÏD, E. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

31 KOWALCZYK, I. «Sztuka feministyczna w Polsce...» (El arte feminista en Polonia...). Op. cit.

32 KOWALCZYK, I. «Polska sztuka krytyczna...» (El arte crítico en Polonia...). Op. cit.

33 Ewa Tatar (n. 1981): historiadora, crítica y comisaria de arte polaca, feminista.

34 TATAR, E. «Feministyczna wystawa, czyli o tym, co niemożliwe» (Una exposición feminista, es decir, sobre lo imposible). En: HUSSAKOWSKA, M. y TATAR, E. (comp.) *Display. Strategie wystawiania* (Display. Estrategias expositivas). Kraków: Universitas, 2012, pág. 23.

35 KOWALCZYK, I. «The Ambivalent Beauty». En: PEJIĆ, B. (comp.) *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, catálogo de exposición. Wien: MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2010, pág. 39.

36 Anda Rottenberg (n. 1944): historiadora, crítica, comisaria del arte y publicista polaca, entres los años 1993-2001 directora de la Galería Nacional de Arte Zachęta, en Varsovia.

37 ROTTENBERG, A. *Sztuka w Polsce 1945-2005* (El arte en Polonia 1945-2005). Op. cit., págs. 219.

38 Ewa Toniak (n. 1960): historiadora, crítica y comisaria de arte polaca, doctora en Humanidades. Una de las pioneras de la crítica del arte feminista en Polonia.

feminismo. Las artistas polacas participaron en exposiciones internacionales, como por ejemplo en la Exposición del Arte de las Mujeres en Budapest, en el año 1960 o bien en el Salón Europeo de las Mujeres Pintoras y Escultoras, en Nancy, en 1967. Sin embargo, este tipo de eventos no tenían ningún impacto artístico ni social en Polonia.³⁹

Una de las artistas de aquel entonces, Natalia LL, recuerda que las teorías feministas de la época le parecían bastante banales y poco innovadoras, por lo que no tuvieron mayor impacto en ella: «Se proponía que la mujer debía conseguir en la sociedad lo que en la Polonia socialista de los años setenta era una pesada realidad. En nuestro país, a parte de las dificultades de la maternidad, las mujeres recibían el derecho al sufrimiento, al trabajo duro, y a las responsabilidades sobrehumanas. Las feministas, por lo tanto, me daban un poco de risa».⁴⁰

Una de las características para el arte de las mujeres de esta época era la inspiración en las artes aplicadas, algo que se puede vincular con el esencialismo femenino presente en aquel momento también en el arte de la Europa Occidental y en el de los Estados Unidos. Dicha tendencia, criticada después por las teóricas feministas, define la feminidad sobre todo basándose en la diferencia de género, de ahí las frecuentes referencias a los motivos genitales. La feminidad se identifica aquí con la naturaleza, con lo carnal y con la maternidad,⁴¹ frecuentemente sin ningún contexto social –el factor clave para las posturas feministas conscientes–.

Vale la pena resaltar que, a pesar de veinte años de investigaciones sobre el arte feminista de la época de República Popular de Polonia, tal como escribe Ewa Toniak, todavía estamos al principio del camino.⁴² Los enfoques feministas presentados por las artistas de aquel entonces resisten como un fenómeno confuso, que siempre escapa de las valoraciones únicas. Sigue siendo tema de debate tanto en cuanto a su definición, como a su génesis, como a su terminología.

03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo

Entre las artistas de la época que trataban temas relacionados con lo femenino, la que se identificó de forma más inequívoca con el feminismo fue, la ya mencionada anteriormente, Ewa Partum (n. 1945), reconocida como la precursora del arte feminista y conceptual en Polonia. Ya en los años setenta, en los manifiestos leídos durante las inauguraciones, hablaba sobre la desigualdad de género en la sociedad y la discriminación de la mujer.

En una entrevista, recuerda: «En mi caso, el feminismo apareció más tarde [...]. Cuando me di cuenta de que los hombres, a pesar de mis tempranas realizaciones, no me respetaban como artista conceptual. Esto supuso un impulso para salirme del tipo de arte que había estado creando hasta entonces, para hablar sobre algo que no estuviera relacionado tan solo con el arte, sino con la realidad».⁴³

A principios de los años setenta, empezó una serie de trabajos llamados «Poems by Ewa» (Poemas de Eva), donde aparecía ya un claro contexto feminista que, sin embargo, todavía no se manifestaba de manera obvia. Se trataba

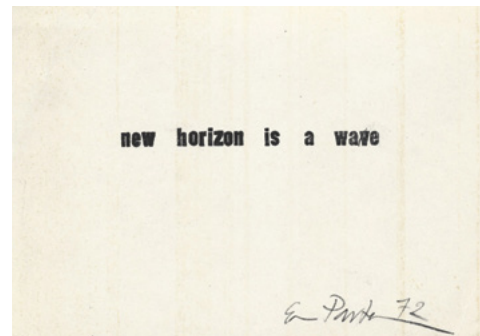
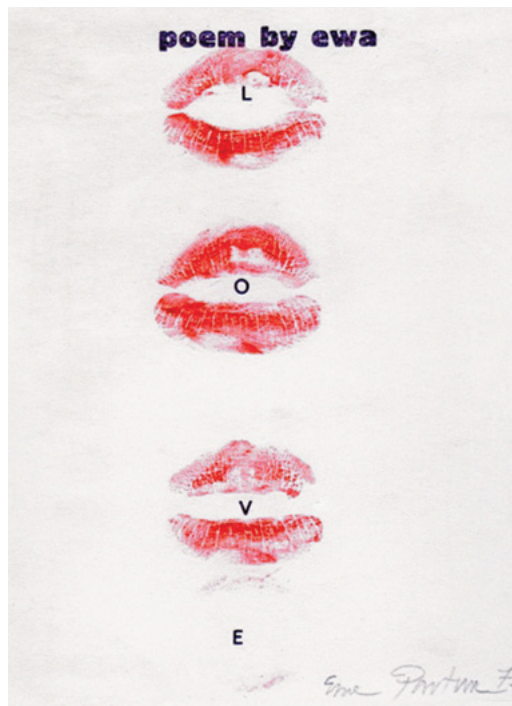
39 TONIAK, E. *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum* (Tres mujeres. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum), catálogo de exposición. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2011, pág. 4.

40 JURECKI, K. «Wywiad z Natalią LL 2001-2002» (Entrevista con Natalia LL 2001-2002). En: JURECKI, K. y MAKOWSKI, K. *Słowo o fotografii* (Sobre fotografía). Łódź: ACGM Lodart SA, 2003. Disponible en: <http://www.nataliall.com/interpretations/57>, (acceso: 11-12-2014).

41 KOWALCZYK, I. *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce* (Las Madres polacas, los chicos y los ciborgs. El arte y el feminismo en Polonia). Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010, pág. 12.

42 TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). *Op. cit.*, pág. 10.

43 JARECKA, D. «Na wszystkich szminki znak – rozmowa z Ewą Partum» (La marca de pintalabios por todos lados – entrevista con Ewa Partum). En: *Wysokie obcasy* (Taconnos altos), 12/13-08-2006, pág. 11.



Ewa Partum, *Poems by Ewa* (Poemas de Eva), imágenes y *Active Poetry. Poem by Ewa* (Poesía activa. Poema de Eva), acción, 1971



Ewa Partum, *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* (El cambio. Mi problema es el problema de la mujer), impreso / acción, 1978-1979

de «poesía conceptual» en la que la artista dejaba la marca de sus labios en el momento de la articulación de los fonemas. Estos textos resultaban en combinaciones de las marcas de los labios y de letras particulares y en ocasiones de expresiones enteras. Uno de los poemas lo firmó con la frase «Mi tacto es el tacto de la mujer», una expresión conceptual formulada a un nivel lingüístico.

En *Active Poetry. Poem by Ewa* (Poesía activa. Poema de Eva, 1971),⁴⁴ la artista esparcía las letras del alfabeto en espacios no artísticos: en el viento, en el mar, en los pasos subterráneos. El gesto de la artista llevaba a la deconstrucción de la lengua, cuya gramática, sintaxis y semántica imponen a la expresión artística marcos definidos. Su narrativa poética creaba casualidad y daba al idioma un carácter más abierto y procesual. La confrontación con los elementos de la naturaleza relacionados con la feminidad (agua, viento) le permitía enfrentarse a los esquemas patriarcales en el idioma que ella consideraba masculinizado.⁴⁵

En el año 1974, creó el trabajo titulado *Zmiana* (El cambio), donde indirectamente se refería a la autoidentificación existencial de la mujer-artista con lo que entró oficialmente en el discurso feminista. Durante la *performance* una maquilladora profesional «envejeció» la mitad de la cara de la artista, y la convirtió así en una mujer poco atractiva, según los cánones establecidos por la sociedad. Esto supuso una crítica del estereotipo de la mujer registrado en la cultura falocéntrica, donde la belleza y la seducción le aportan valor y posición social. En los años 1978-1979 continuó el proyecto *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* (El cambio. Mi problema es el problema de la mujer).⁴⁶ Durante una exposición en la Galería de Arte de Łódź, la artista permaneció tumbada en el suelo desnuda, mientras la caracterizadora no solo envejecía la mitad de su cara, sino también la mitad de su cuerpo. A esta acción, además, le acompañaban las reproducciones de los discursos de Valie Export⁴⁷ y Ulrike Rosenbach⁴⁸ (artistas que trataban el tema de género en sus obras), las declaraciones de la misma Ewa Partum, así como un escrito que la artista describe de la siguiente manera: «En el suelo escribí: “El artista no tiene biografía”. Pero la artista [a diferencia del artista masculino] sí tiene una biografía. Porque en el caso de la artista es importante si es joven o vieja».⁴⁹ Una vez finalizada la *performance* se declaró a sí misma como una obra de arte y convirtió a su cuerpo en parte del discurso feminista.

En los años ochenta, Ewa Partum llevó a cabo una serie de *performances* durante las cuales aparecía desnuda, sin renunciar al maquillaje o a los tacones altos –los atributos de la feminidad–.⁵⁰ Una de estas *performances*, titulada *Samoidentyfikacja* (La autoidentificación, 1980)⁵¹ acompañaba a una serie de fotomontajes, en la que Partum se representaba a sí misma desnuda en espacios públicos de Varsovia.⁵² Durante la inauguración del proyecto, la

44 Ver: PARTUM, E. *Active Poetry. Poem by Ewa*. En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-active-poetry-poem-by-ewa> (acceso: 31-01-2015).

45 RONDUDA, Ł. *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (El arte polaco de los años 70. La vanguardia). Jelenia Góra/Warszawa: Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009, pág. 221.

46 Ver: PARTUM, E. *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* (El cambio. Mi problema es el problema de la mujer). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-change-my-problem-is-a-problem-of-a-woman> (acceso: 31-01-2015).

47 Valie Export (n. 1940): artista austriaca, feminista. Trabaja con multimedia, hace *performances*, acciones artísticas, películas. Trabaja y vive en Viena.

48 Ulrike Rosenbach (n. 1943): artista alemana. Trabaja con multimedia, *performances*, instalaciones. Pionera del vídeo-*performance* en Alemania. Feminista.

49 STEPKEN, A. (comp.) *Ewa Partum 1965-2001*, catálogo de exposición. Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 2001, pág. 14.

50 TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). *Op. cit.*, pág. 12.

51 Ver: PARTUM, E. *Samoidentyfikacja* (Autoidentificación). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-self-identification> (acceso: 31-01-2015).

52 Algunos fotomontajes fueron eliminados de la exposición por la presión de la censura y las acusaciones de posibles contenidos pornográficos. Ver: NABAKOWSKI, G. «Apprehension and Masquerade. “Letter millionaire” – Ewa Partum’s path to conceptual Poetry and Feminist Gender Theory». En: STEPKEN, A. (comp.) *Ewa Partum 1965-2001. Op. cit.*, pág. 137.

Ewa Partum,
Samoidentyfikacja
(La autoidentificación),
fotomontaje, 1980



Ewa Partum,
Samoidentyfikacja
(La autoidentificación),
fotomontaje, 1980



Ewa Partum,
Samoidentyfikacja
(La autoidentificación),
performance, 1980



artista, desvestida, explicó su desnudez en las *performances* como un acto de protesta contra la discriminación social y la invisibilidad de la mujer en su entorno, y pronunció el manifiesto:

Una mujer vive en una estructura social ajena. Este modelo, ya obsoleto, ha sido diseñado por hombres y para hombres. La mujer puede funcionar en la estructura social ajena siempre y cuando sepa camuflarse e ignorar su propia personalidad. En el momento de descubrir su conciencia particular, que tal vez no tenga mucho que ver con la realidad de su vida ahora, se genera un problema social y cultural. Al no encajar en la estructura social establecida, creará una nueva. La posibilidad de descubrirse ella misma, sus experiencias auténticas, el trabajo con su problema y la sensación peculiar de ser una mujer en la sociedad patriarcal, en un mundo ajeno [fundamento del arte llamado feminista] –todo esto supone una motivación para crear arte para una mujer-artista-. El fenómeno del arte feminista consiste en revelar el nuevo rol de la mujer, su posibilidad de autorrealización.⁵³

La artista claramente postuló aquí un modelo social alternativo basado en ideas contrarias a la realidad patriarcal y subrayó también el problema de la alienación del sujeto femenino.

Después de presentar el manifiesto, Partum salió desnuda desde la sala de exposición hacia la ciudad, donde se encontró con una novia delante del Palacio de Bodas. De esta manera, y casi sin quererlo, se enfrentó a una de las instituciones principales de la cultura patriarcal: el matrimonio.⁵⁴ La acción duró apenas unos minutos debido a la intervención de la policía.

El tema del matrimonio como un mecanismo opresivo también aparece en su *performance* *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!* (Mujeres, ¡el matrimonio está en vuestra contra!, 1980), durante la cual la artista llevaba un vestido de novia envuelto en plástico transparente en el que había escrito: «Para hombres». Acompañada con la música de la *Marcha nupcial*, se puso a cortar con tijeras primero el plástico y luego el vestido para al final presentarse desnuda delante del público, algo que suponía un gesto de la liberación simbólica del mítico rol pasivo de la mujer. Después de la *performance* la artista se quedó desnuda unas horas hablando con el público sobre las diversas formas de la opresión cultural femenina.⁵⁵

En la *performance* titulada *Stupid Woman* (Mujer estúpida, 1981) parodió aquellos comportamientos femeninos que querían agradar al hombre y alcanzar con ellos el ideal de la mujer-fetiche.⁵⁶ Partum apareció en la oscuridad, vestida solo con lamparitas de navidad y cantando «(...) ser guapa, oler bien, ser amable con el público, ser de verdad (...)». Se acercaba a los hombres que habían entre el público, les acariciaba, besaba y preguntaba: «¿Te gusta?», o «¿Me quieres?».⁵⁷

En los años siguientes, el contexto político de la obra de Ewa Partum parece hacerse aún más claro. En la *performance* *Hommage à Solidarność* (Homenaje a Solidaridad, 1983),⁵⁸ representada por primera vez en el aniversario de la creación del movimiento opositor Solidarność en una galería privada

53 Ewa Partum, catálogo de exposición. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2006. Citado por: TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). Op. cit., pág. 13.

54 Ewa Partum 1965-2001. Op. cit.

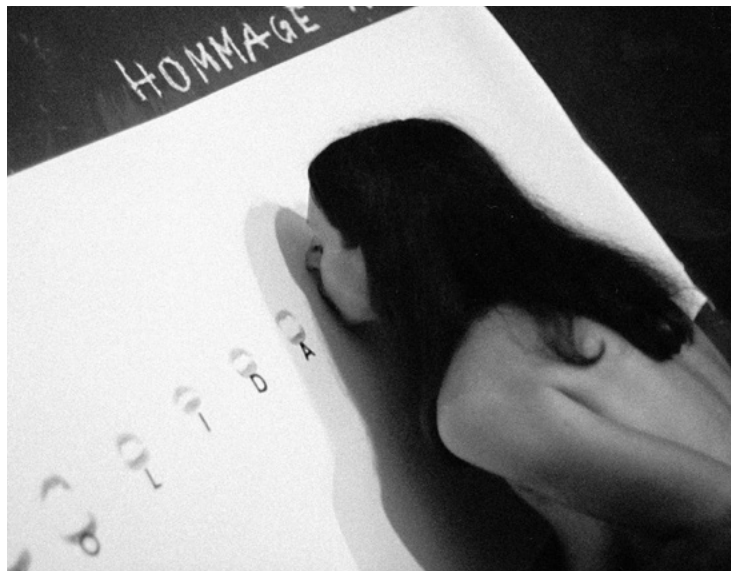
55 TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). Op. cit., pág. 12.

56 GORZĄDEK, E. Ewa Partum. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/ewa-partum> (publicado: 21-11-2014, acceso: 16-12-2014).

57 KURYŁEK, D. *Legalność przestrzeni. Sztuka Ewy Partum w gdańskiej Wyspie* (La legalidad del espacio. Ewa partum en la galería Wyspa en Gdańsk). En: revista online del Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, obieg.pl, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/4457> (publicado: 26-07-2006, actualizado: 04-03-2009, acceso: 31-01-2015).

58 Ver: PARTUM, E. *Hommage à Solidarność*. En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-hommage-a-solidarnosc> (acceso: 31-01-2015).

Ewa Partum,
Hommage à Solidarność
(Homenaje a Solidaridad),
performance, 1983



Ewa Partum,
Stupid Woman
(Mujer estúpida),
performance, 1981





←
Ewa Partum,
Ost-West Schatten
(Las sombras del este
y oeste), documentación
de la performance, 1984

y clandestina en Łódź, los temas femeninos se enlazan con los temas políticos. La artista, desnuda y de pie delante de una gran hoja de papel que colgaba de la pared, marcó con un pintalabios las letras de la palabra «Solidaridad». Era una manera simbólica de destacar la participación de las mujeres en la lucha por la independencia del país y conmemoraba el movimiento social, que en su opinión tenía, en gran medida, características de acción artística.⁵⁹

De una forma parecida combinó la desnudez femenina con el politizado espacio público en el trabajo «Ost-West Schatten» (Las sombras del Este y del Oeste, 1984). La fotografía muestra a la artista desnuda, llevando exclusivamente unos zapatos de tacón, frente al muro de Berlín. En la mano derecha sostiene la letra «O», que simboliza el Este (en alemán *Ost*), y en la mano izquierda la letra «W», que simbolizaba el Oeste (en alemán, *West*).

Los enfoques críticos expresados a través del cuerpo femenino se observan también en el arte de **Natalia LL** (Natalia Lach-Lachowicz, n. 1937). Esta artista fue reconocida por la crítica feminista occidental y, por lo tanto, desde la segunda mitad de los años setenta participaba ya en las exposiciones y manifestaciones del arte feminista en Europa occidental. Por consiguiente, en su caso puede hablarse de una específica «apropiación» de la artista por el discurso feminista.⁶⁰

Sin embargo, Natalia LL mantuvo las distancias con respecto al feminismo, lo que quizá demostró una notable incoherencia. A veces fue su portavoz y mensajera; en su artículo titulado «Ruch feministyczny w sztuce» (El movimiento feminista en el arte),⁶¹ leído en el simposio *Stany graniczne fotografii* (Los estados fronterizos de la fotografía), en Katowice en el año 1977, habló sobre el movimiento feminista y se identificó con él y con sus tesis. Sin embargo, en *Teoria głowy* (Teoría de la cabeza, 1991)⁶² escribió, en claro tono antifeminista: «De alguna manera me acerqué al feminismo, a pesar de saber que la xenofobia del feminismo no equivale a la liberación de la mujer, sino más bien significa un aprisionamiento entre las garras de la vagina y del útero».

En los años sesenta y setenta, la artista, como una de las precursoras en Polonia, empezó a criticar el arte conceptual acusándolo de ser excesivamente racional y de negar lo corporal.⁶³ En sus obras introdujo, pues, elementos de sensualidad que, según algunos críticos, rozaron la pornografía.

En su vídeo *Impresje* (Las impresiones, 1973),⁶⁴ el objetivo de la cámara observa el cuerpo de la mujer muy de cerca. Un enfoque gradual diluye sus límites, por lo que este se convierte en algo abstracto, con carácter casi poético. Las partes del cuerpo expuestas a la cámara se presentan como objetos de juego y fuente de placer erótico: se las puede agitar, apretar o encorvar. El carácter erótico lo añade inequívocamente una sustancia blanca que la modelo se desliza por los senos –«el sustituto pintoresco del erotismo».⁶⁵ Podría parecer que la artista maniobra en la delgada línea que existe entre la crítica y la afirmación.

El vídeo *Sztuczna rzeczywistość* (Realidad artificial)⁶⁶, del año 1976, consiste en una grabación de la artista desnuda. La imagen, procesada mediante trucos modernos, recibe en una forma nueva. La falsa realidad se crea a partir de las

59 Ewa Partum 1965-2001, Op. cit.

60 TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). Op. cit., pág. 5.

61 LL, N. «Ruch feministyczny w sztuce» (El feminismo en el arte). En: *Format*, 1992, núm. 3-4, pág. 31.

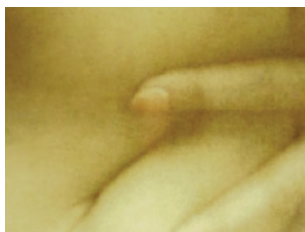
62 LL, N. «Teoria Głowy» (Teoría de la cabeza). En: *Exit*, 1991, núm. 6, pág. 224.

63 RONDUDA, Ł. y ZEYFANG, F. (comp.) 1, 2, 3... *Awangarda. Film/Sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum* (1, 2, 3... Vanguardia. Cine/Arte entre el experimento y el archivo). Warszawa: Sternberg Press, 2007, pág. 81.

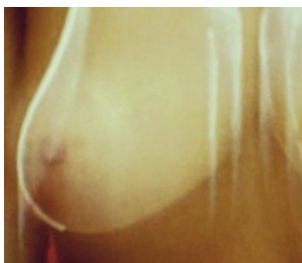
64 Ver: LL, N. *Impresje* (Las impresiones). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-impresje> (acceso: 31-01-2015).

65 KWIECIEŃ, A. *Stworzona w celu zastąpienia naturalnego odpowiednika – istnienie Natalii LL* (Creada para reemplazar la sustituta natural – la existencia de Natalia LL). En: LL, N. La página web personal, nataliaall.com. Disponible en: <http://www.nataliaall.com/interpretations/45> (publicado: 04-2007, acceso: 15-12-2014).

66 Ver: LL, N. *Sztuczna rzeczywistość* (Realidad artificial). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuczna-rzeczywistosc> (acceso: 31-01-2015).



Natalia LL,
Impresje
(Las impresiones),
video, 1973



Natalia LL,
Sztuczna rzeczywistość
(Realidad artificial),
video, 1976

fantasías, sueños, imágenes eróticas, es decir, algo que hasta aquel entonces no entraba en el arte conceptual. Natalia LL, cuestionando la dimensión analítica del conceptualismo polaco, introdujo en el arte una dimensión tradicionalmente considerada femenina –lo irracional, lo inconsciente, lo sensual–.⁶⁷

Obtuvo reconocimiento gracias a la serie de vídeos *Sztuka konsumpcyjna* (Arte consumista, 1972-1975),⁶⁸ en los que aparecen unas modelos consumiendo plátanos, salchichas y helados de forma sensual. Un gesto aparentemente inocente que adquirió una expresión altamente erótica. La composición del «frío» registro de la película, junto con los motivos sensuales logró romper con el carácter analítico del arte conceptual. Para ello, utilizó la iconografía de la cultura popular, que con frecuencia vinculaba el consumismo con los motivos eróticos,⁶⁹ representados sobre todo mediante el cuerpo femenino.

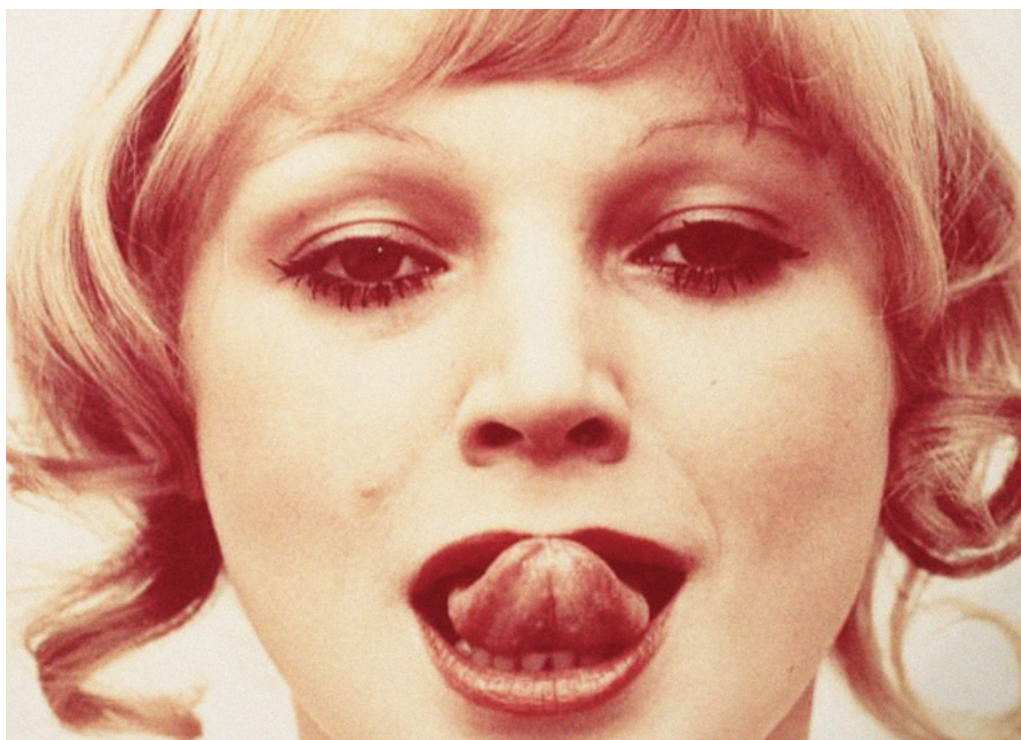
No obstante, la artista negó tener motivaciones feministas: «En la enorme exposición “Frauen Kunst – Neue Tendenzen”, en Innsbruck, en 1975, la imagen del “Arte consumista” fue reproducida en los carteles y las invitaciones como símbolo del feminismo. Para mí fue más bien una manifestación del sentido de la vida y la vitalidad».⁷⁰

67 RONDUDA, Ł. y ZEYFANG, F. (comp.) 1, 2, 3... *Awangarda...* (1, 2, 3... Vanguardia...). *Op. cit.* pág. 89.

68 Ver: LL, N. *Sztuka konsumpcyjna* (Arte consumista). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuka-konsumpcyjna> (acceso: 31-01-2015).

69 RONDUDA, Ł. y ZEYFANG, F. (comp.) 1, 2, 3... *Awangarda...* (1, 2, 3... Vanguardia...). *Op. cit.* pág. 81.

70 JURECKI, K. «Wywiad z Natalią LL 2001-2002» (Entrevista con Natalia LL 2001-2002). *Op. cit.*



Natalia LL, *Sztuka konsumpcyjna (Arte consumista)*, video, 1970-1976

La combinación del consumo con la imagen femenina se interpretaba, sin embargo, de maneras diferentes. Piotr Piotrowski⁷¹ destacó que, en los años setenta –con la cultura popular socialista tan puritana y los productos consumidos por la modelo casi inaccesibles–, la obra podía resultar de manera perversa como un incentivo para el consumo sexual.⁷²

Izabela Kowalczyk también resaltó el objetivo difuso de la crítica de Natalia LL, dado que no hubo cultura consumista en Polonia durante los años setenta.⁷³ A pesar de que los años 1973-1975 fueran los mejores para la economía de la República Popular de Polonia,⁷⁴ nunca existió una realidad económica que permitiera un desarrollo real del consumismo. La artista misma recuerda que cuando estuvo trabajando en el «Arte consumista» tenía que cortar los plátanos, verdes y conseguidos con gran dificultad, para que resultaran comestibles y, por lo tanto, para que se pudieran usar durante la sesión fotográfica.⁷⁵

Tampoco se muestran claras, desde el punto de vista del contexto social, las referencias al icono sexual femenino. La modelo, representada por Natalia LL, se corresponde con el modelo de belleza reproducido en los anuncios y revistas; sin embargo, en la República Popular de Polonia, estos tampoco abundaban. Es cierto que funcionaban algunas exposiciones fotográficas artísticas de cuerpos desnudos (no obstante vinculadas más bien a la imagen de Venus que al sexo) y algunas veces en las últimas páginas de las revistas se podía ver modelos desnudas, pero, por lo general, en la realidad polaca de aquel entonces, funcionaba la imagen de una mujer asexual, más relacionada con el hogar o el entorno laboral. La cultura popular no ofrecía la imagen de una mujer que se corresponde con las fantasías sexuales masculinas con el mismo impacto con el que a día de hoy ocurre tanto en los Estados Unidos como en Polonia. Surge entonces la duda de si bien el arte de Natalia LL se adelantó a sus tiempos, o si más bien, aprovechando los recursos del arte occidental, creó algo similar al arte feminista pero sin relación con la realidad polaca de aquel entonces.⁷⁶

Agata Jakubowska⁷⁷ resalta, sin embargo, el rol activo de la modelo del «Arte consumista» que contrasta con el de la mujer como un objeto dedicado a la «contemplación erótica» pasiva que representaba la cultura popular. Aquí los esquemas de la dominación se han invertido de un género al otro –es la mujer la que adopta un papel activo, la masculinidad, sin embargo, se redujo a productos de alimentación que tenían una forma fálica.⁷⁸

Cabe señalar que el arte de Natalia LL, lleno de sensualidad y erotismo femenino, presenta un enfoque similar al que se podía observar en algunas propuestas artísticas feministas occidentales de aquella época. Se trata de obras como *Female Sensibility* (Sensibilidad femenina, 1973), *Untitled* (Sin título, 1974), de Lynda Benglis, *Untitled* (Sin título, 1976), de Cosey Fanni Tutti o *Multiple Orgasm* (Orgasmo múltiple, 1976), de Barbara Hammer.

71 Piotr Piotrowski (1952–2015): historiador del arte polaco, profesor en la Universidad de Adam Mickiewicz en Poznań. En los años 2009–2010, director del Museo Nacional de Varsovia.

72 PIOTROWSKI, P. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989* (La vanguardia en la sombra de Yalta. Arte y política en Europa central y oriental 1945–1989). Poznań: Rebis, 2005, pág. 68.

73 KOWALCZYK, I. «Wątki feministyczne w sztuce polskiej» (Temas feministas en el arte polaco). *Op. cit.*, pág. 138.

74 PACZKOWSKI, A. «Wojna o PRL» (La guerra sobre la República Popular de Polonia). En: *Tygodnik Powszechny*, 1994, núm. 32. Reimpreso: FIK, M. *Spór o PRL* (Polémica sobre la República Popular de Polonia). Kraków: Znak, 1996, pág. 46.

75 TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). *Op. cit.*, pág. 4.

76 KOWALCZYK, I. «Wątki feministyczne w sztuce polskiej» (Temas feministas en el arte polaco). *Op. cit.*, pág. 138.

77 Agata Jakubowska (n. 1972): historiadora, crítica y comisaria de arte polaca, feminista. Una de las pioneras de la crítica del arte feminista en Polonia.

78 JAKUBOWSKA, A. *Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona? O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej* (Mujer y sexualidad – subordinada, atrapada o emancipada? Sobre unos cuantos aspectos de la obra de Natalia LL desde la perspectiva psicoanalítica lacaniana). En: *Artium Quaestiones*, 1997, núm. 8, págs. 113–134.

Uno de los fenómenos más interesantes del arte polaco de la posguerra es el arte de **Maria Pinińska-Bereś** (1931-1999), que de forma constante desarrollaba una manera independiente de crear, apostando por un lenguaje artístico compacto y basado en una expresión muy personal. Los moldes suaves de color rosa están claramente relacionados con la sexualidad femenina y son considerados por algunos críticos como precursores en esta tendencia.⁷⁹ Su obra se incluye en el movimiento feminista, aunque la artista misma difería con esta clasificación tan categórica,⁸⁰ y daba más bien importancia a la «figura» de la mujer como sujeto de su creación.⁸¹

Los primeros trabajos, que ya mostraban los comienzos de su estética femenina más tardía, son unas series, *Rotundy* (Rotondas, 1960-1964), arquitectónicas y de hormigón, situadas encima de unas mantitas suaves y acolchadas. A principios de los años sesenta, apareció como algo característico de su trabajo el color rosa. En el año 1964 creó *Dama z ptaszkiem* (La mujer y el pajarito), una losa de hormigón con la cara de una mujer marcada con un buril, debajo de la cual la artista colgó un chaleco acolchado con los agujeros que mostraban unos senos sin ningún pudor. Pinińska-Bereś destacó los atributos sexuales del género femenino, resaltando su importancia en la creación de la imagen de la mujer.

Sus propias experiencias provocaron un giro en su creación. Años después, describe así ese momento: «En el año 1965 [...], estaba buscando de forma intuitiva una especie de médium cercano a la mujer. Rechazaba las soluciones demasiado tecnológicas». ⁸² Y añade: «Durante mi adolescencia y en mi vida adulta coleccioné situaciones, comportamientos y hábitos que consideraba como dañinos y humillantes para la mujer. [...] No compartía mis impresiones y conclusiones con nadie. En el año 1965, cuando dejé la escultura de taller, y me incliné hacía mi propia personalidad, de repente esta reserva se desbloqueó». ⁸³

En los años 1966-1967 creó *Gorsety* (Los corsés), un ciclo de objetos de masilla de papel. «Los corsés se creaban antiguamente para los cuerpos femeninos, moldeándolos para que adquirieran la forma deseada por los hombres. [...] El corsé me parecía en aquel momento un símbolo. Su función ha

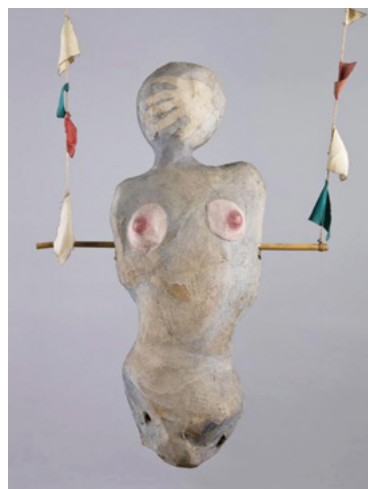
79 TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). *Op. cit.*, pág. 4.

80 TATAR, E. «W poszukiwaniu ciała – w poszukiwaniu siebie. Wczesne realizacje rzeźbiarskie Marii Pinińskiej-Bereś» (En busca del cuerpo – en busca de sí misma. Esculturas tempranas de Maria Pinińska-Bereś). En: TONIAK, E. (comp.) *Jestem artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960* (Soy artista en todo lo innecesario. Mujeres y arte en los años sesenta). Warszawa: Neriton, 2010, pág. 95.

81 GORZADEK, E. *Ewa Partum...* *Op. cit.*

82 PINIŃSKA-BEREŚ, M. «Jak to jest...» (¿Qué tal...). *Op. cit.*, pág. 195.

83 TONIAK, E. *Trzy kobiety...* (Tres mujeres...). *Op. cit.*, pág. 4.



Maria Pinińska-Bereś, *Gorset (trapez)*
(Corsé (trapezio)), objeto, 1966



Maria Pinińska-Bereś, *Maszynka miłości*
(La maquinita del amor), objeto, 1969

desaparecido con el tiempo, pero el símbolo se quedó y ahora lo utilizo en mi obra como si fuera un testigo de aquel crimen», dijo Pinińska-Bereś. Estos trabajos son ya muestra de los intereses definidos de la artista, que cada vez más estaba absorbida por los motivos personales y, sobre todo, por los temas íntimos enfocados desde la perspectiva femenina.

En el año 1968 nació el ciclo *Psychomebelki* (Psico-mueblecitos). El primer montaje de la serie, «Stół II-uczta» (La mesa II-la fiesta), es una placa de madera cubierta por dibujos que representan la cara de una mujer sonriendo y su cuerpo desnudo. El cuerpo está fragmentado como si de una fiesta caníbal se tratara; los senos y una pierna, hechos de papel maché, están combinados con un mantel gris y unos cubiertos. Pinińska-Bereś manifiesta aquí, una vez más, su interés por el contenido feminista, tratando los problemas de la *objetualización* de la mujer, que se representa como un producto alimenticio, destinado al consumo.

En su trabajo falta, no obstante, una postura feminista conscientemente declarada. Fue más bien una investigación sobre la naturaleza de la mujer –su riqueza, intimidad, sexualidad y sus relaciones con el mundo exterior–. La artista habló de los temas íntimos de una manera abierta, aunque nunca vulgar. A menudo los presentó con cariño y a veces destacó, con bastante sentido del humor, algunos enredos eróticos ridículos.

En el año 1969, aparecieron más *Psico-mueblecitos*: «Stół-jestem sexy» (La mesa-soy sexy), «Maszynka miłości» (La maquinita del amor), «Tratwa» (La balsa). La artista, constantemente, introdujo motivos eróticos que, de forma metafórica y no sin ironía, están presentes también en sus trabajos posteriores. «La maquinita del amor» es un objeto que recuerda a un cajón encima de unas piernecitas, donde se encuentran los atributos de la feminidad, de color blanco, rosa y naranja. Se mueven gracias a una palanca, como si el amor se redujera a un movimiento mecánico. En «Różowe zwierciadło» (El espejo de color rosa), del año 1970, la artista colocó en los cajoncitos de la mesita el torso y senos de una mujer de color rosa. En el año 1973, creó el trabajo «Czy kobieta jest człowiekiem?» (¿Es una mujer un humano?), donde aparece una caja blanca, abierta (que recuerda a la tapa de un ataúd) con el torso de una mujer en forma de un traje de baño cubierto de marcas de pintalabios de color rosa. En la punta de la palanca se colocó una etiqueta en la que pone «Fecha de producción..., fecha de caducidad...».

El cuerpo de la mujer queda sustituido por objetos domésticos. Aparecen muebles, delantales, mantas, pañales, espejos, así como también cuencos, recogedores, tablas de planchar, etc. Estos objetos remarcan la vinculación de la mujer con el mundo de las cosas, su cerco en el espacio doméstico, al que está condenada acorde a las normas impuestas por el modelo cultural.

En el año 1971, creó el primer *Egzystencjarium* (Existenciario), un cubo de cristal, donde la artista encerró, como si se tratara de un hábitat aislado, unos labios de mujer rellenos, hechos de papel maché y enganchados, como un caracol, a las paredes transparentes.

«En el año 1970 murieron las criaturas acuáticas que criaba mi hija», recuerda la artista. «Se quedó tan solo el cubo de cristal. De una manera rara, mi propia existencia me pareció muy semejante a la vida que estaba antes presente en el acuario».⁸⁴

La artista trató *Existenciaros* como opiniones muy personales sobre las relaciones, la maternidad, el encarcelamiento, la alienación, aunque solo creó unos pocos, como por ejemplo «Podwójne egzystencjarium dużej alfy i małego pi» (El doble existenciario del gran alfa y el pequeño pi, 1988), «Potwór ujarzmiony» (El monstruo cautivado, 1988), «Podwójne egzystencjarium dużej bety i małego pi» (El doble existenciario del gran beta y el pequeño pi, 1992).

84 Maria Pinińska-Bereś 1931-1999, catálogo de exposición. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999, pág. 115.

Maria Pinińska-Bereś,
*Czy kobieta jest
 człowiekiem?*
 (¿Es una mujer un
 humano?), objeto, 1973



Maria Pinińska-Bereś,
Potwór ujarzmiony
 (El monstruo
 cautivado),
 objeto, 1988



En la instalación *Mój uroczy pokój* (Mi habitación preciosa, 1975), creó un espacio íntimo limitado con tres paredes blancas. La entrada de la habitación está cerrada con un hilo blanco. En ella está colgada una tarjetita con el título de la obra escrito de una manera muy cuidada y un poco aniñada.⁸⁵ El espacio es de colores suaves, muy blando, sensual, coqueta y acogedor. El hilo marca el terreno privado y lo protege de los visitantes, pero a la vez bloqueaba la salida. Maria Hussakowska resalta el gesto de la artista con el que separa la esfera pública de la privada –llena de emociones, obsesiones, miedos y, a veces, perversiones–.⁸⁶ Este gesto aparece también en otros trabajos suyos, como por ejemplo en *Miejsce poetyckie* (Lugar poético, 1974).

85 MAŁODOBRY, A. *Mój uroczy pokój* (Mi habitación preciosa). En: la galería online del Museo Nacional de Cracovia, imnk.pl/wybor_galerii.php. Disponible en: <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX378> (acceso: 26-01-2015).

86 HUSSAKOWSKA, M. «Thing Pink». En: GAJEWSKA, B. (comp.) *Maria Pinińska-Bereś 1931-1999*, catálogo de exposición. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999, pág. 18.



Maria Pinińska-Bereś,
Mój uroczy pokój
(Mi habitación preciosa),
instalación/objeto, 1975



Maria Pinińska-Bereś,
Miejsce poetyckie
(Lugar poético),
objeto, 1974

Maria Pinińska-Bereś,
Pranie (El lavado),
performance, 1980



Andrzej Kostołowski⁸⁷ escribió que Pinińska-Bereś se adelantó a su tiempo, ya que el enfoque crítico sobre el rol asignado a la mujer apareció en sus obras entre los años sesenta y setenta, es decir, unos años antes que en el arte occidental.⁸⁸ Ejemplo de ello son los trabajos de artistas occidentales como *Semiotics of the Kitchen* (Semiótica de la cocina, 1975), de Martha Rosler, *Sheet Closet* (Armario de sábanas, 1972), de Sandra Orgel, *First bathroom (woman standing)* (Primero el baño [una mujer de pie], 1978), de Laurie Simmons o bien *Nurturant Kitchen* (Cocina nutriente, 1972), de Susan Frasier, Vickie Hodgetts y Robin Weltsch.

Maria Pinińska-Bereś creaba sus obras espaciales con materiales suaves, ovalados y de formas delicadas, muy característicos en ella, especialmente entorno a mediados de los años setenta. Eran materiales atípicos para la escultura, ligeros, ostentadamente femeninos –como por ejemplo esponjas, telas acolchadas, edredones, cojincitos y piedrecitas–. Así, las formas se deforman y arrugan como si fueran organismos vivos. Y asimismo, no son permanentes –les afectan la suciedad, el desgaste o el aplastamiento–.

«Mis esculturas estaban cocidas a mano, rellenas, modeladas y cubiertas de color. [...] Esto me permitía cargar con ellas yo sola. En el caso de mis trabajos anteriores, que estaban fundidos en hormigón, siempre tuve que contar con la ayuda de los hombres».⁸⁹

El color insignia de Pinińska-Bereś es el rosa. Este color, incluso durante los tiempos grises del socialismo, se asignaba tradicionalmente a la mujer desde el momento del nacimiento. Su simbolismo está también relacionado con el cuerpo, el sexo, la intimidad. Los trabajos de Pinińska-Bereś, a través de su suavidad, las formas redondeadas y las tonalidades rosa están llenos de sexualidad. Les acompañan comentarios escritos a mano, con una caligrafía escolar, cuidada, que recuerdan la intimidad del diario de una niña. Este arte que se refiere a un mundo convencional analiza nuestra conciencia y los estereotipos que se encuentran arraigados en ella. Apunta, a su vez, hacia los mecanismos de la incapacitación de las mujeres y demuestra cómo ciertos roles se adjudican solo a uno de los géneros y se aceptan con facilidad. El mundo se muestra en color rosa y la vida parece fácil, poco complicada, vaga.⁹⁰

En los años ochenta, surgió en el arte de Pinińska-Bereś cierto desplazamiento hacia la esfera social. Sin embargo, a diferencia de Ewa Partum, cuyo enfoque feminista tenía un claro contexto social, Pinińska-Bereś exploró una perspectiva más personal de su propia opresión. Esta estrategia la aplicó, por ejemplo, en su reconocida *performance* *Pranie* (El lavado), del año 1980, en la que la artista, delante de todos, lava unos pañales y al colgarlos, poco a poco va apareciendo la palabra «Feminismo» bordada en ellos.⁹¹

87 Andrzej Kostołowski (n. 1940): historiador y crítico de arte contemporáneo polaco.

88 KOSTOŁOWSKI, A. «Żywy Róż» (El color rosa vivo). En: *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej* (El arte intelectual en Polonia posguerra), catálogo de exposición. Lublin: Galeria BWA, 1984, pág. 4.

89 GAJEWSKA, B. (comp.) *Maria Pinińska-Bereś 1931-1999*. Op. cit., pág. 5.

90 KOWALCZYK, I. «Wątki feministyczne w sztuce polskiej» (Temas feministas en el arte polaco). Op. cit., pág. 139-140.

91 KOWALCZYK, I. «Maria Pinińska-Bereś w Galerii Piekary» (Maria Pinińska-Bereś en Galería Piekary). En: KOWALCZYK, I. *Strasznasztuka2 – blog Izy Kowalczyk o sztuce i kulturze popularnej* (El arte horrible – blog de Iza Kowalczyk sobre el arte y cultura popular), strasznasztuka.blox.pl. Disponible en: <http://strasznasztuka.blox.pl/2011/05/Maria-Pininska-Beres-w-Galerii-Piekary.html> (publicado: 21-05-2011, acceso: 31-01-2015).

Los temas claramente feministas surgieron también en el arte de la mitad de los años setenta de **Krystyna Piotrowska** (n. 1949). Su medio principal es el gráfico y su motivo, el retrato. Anda Rottenberg la llamó «la maestra del grabado», y también «la autora de los retratos que se excedían en la forma, en la manera de abarcar el tema y en la técnica por encima de los cánones aceptados en este tipo de arte».⁹²

Durante una exposición individual en la galería ON, en el año 1977, la artista presentó catálogos y colecciones de representación de los ojos, narices, labios y caras embellecidas según los cánones vigentes. El objeto de sus análisis son los tratamientos cosméticos y de belleza, que se perciben como una manipulación del cuerpo de la mujer con el objetivo de convertirlo en un espectáculo para la mirada masculina; la artista, de este modo, critica la imagen de la mujer subordinada a las expectativas masculinas.

Investigó también la ambigüedad del significado del cuerpo: por un lado, destinado a ser observado y oculto bajo la máscara de los tratamientos cosméticos y, por otro lado, pasando por los procesos naturales del envejecimiento, estropeándose. Destacó la lucha dramática que mantienen las mujeres con su propio cuerpo con el objetivo de conservar la juventud y la belleza, y explora así los procesos de enmascaramiento y embellecimiento. Esta ambigüedad se ve bien reflejada en su obra *Tekstyli* (Telas, 1975), en la que un vestido con un cuerpo femenino impreso en él, sirve para esconder el cuerpo verdadero, y mostrar únicamente el cuerpo reproducido.

En los trabajos de la segunda mitad de los años setenta, como en *Katalog* (El catálogo), *Nowa twarz w twoim lustrze* (Una cara nueva en tu espejo), *Dlaczego nie tak? Albo tak?* (¿Por qué no así, o así?), trata el tema de la cirugía plástica, algo que se convierte en un motivo importante de su análisis. El punto de partida, en este caso, es una cara concentrada con el pelo bien peinado. En ella la artista superpone recortes de una revista: ojos, labios e incluso mechones de pelo. De esta manera, logra imitar los procesos de maquillaje y retoque –un intento femenino de parecerse a la chica guapa de las revistas de lujo y moda–.

No obstante, en los trabajos de la serie *Blizny* (Cicatrices, 1979), descubre la otra cara de este proceso: los daños físicos, que son el resultado de la búsqueda del ideal autoimpuesto. Al hacer hincapié en lo artificial de estas imágenes, señala el peligro de perder la propia subjetividad y destaca el dominio que estas imágenes ejercen sobre las mujeres que viven en la llamada «esclavitud de la belleza». La artista dedicó sus trabajos sobre todo a la mujer, la implica en el juego, le formula preguntas (como en el trabajo *¿Por qué no así, o así?*), le obliga a ejecutar acciones manuales (cambiar de página en el trabajo *Retusz* [El retoque], o bien mover los ojos en la obra *Patrz na co chcesz* [Miran lo que tú quieres]).⁹³

El arte de Piotrowska fue una metáfora de un salón de belleza, pero aquí el tratamiento transcurre al revés. El proceso de embellecimiento de la imagen de sí misma, de asignar diferentes máscaras impuestas por la moda, queda deconstruido. En sus trabajos más tardíos, sobre todo en *Ćwiczenia z portretu* (Los ejercicios del retrato, 1980), la artista pretende, mediante el análisis de su imagen, descubrir su propia identidad, buscar su «yo». En el arte de Piotrowska es extremadamente importante la llegada al interior de la subjetividad inherente, escondida debajo de las influencias de la cultura patriarcal.

Todos los trabajos mencionados parecen ser el resultado del análisis de estas interdependencias que John Berger explica en *Ways of Seeing* (Maneras de ver): «Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se ven como el objeto

92 SIENKIEWICZ, K. *Krystyna Piotrowska*. Disponible en: culture.pl, <http://culture.pl/pl/tworca/krystyna-piotrowska> (publicado: 13-06-2014, acceso: 31-01-2015).

93 HAEGENBARTH, A. «Ciało jako znak» (El cuerpo como un símbolo). En: KOSTYRKO, T. *Sztuki plastyczne w Poznaniu. 1945-1980* (Artes plásticas en Poznań. 1945-1980). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987, págs. 180-182.

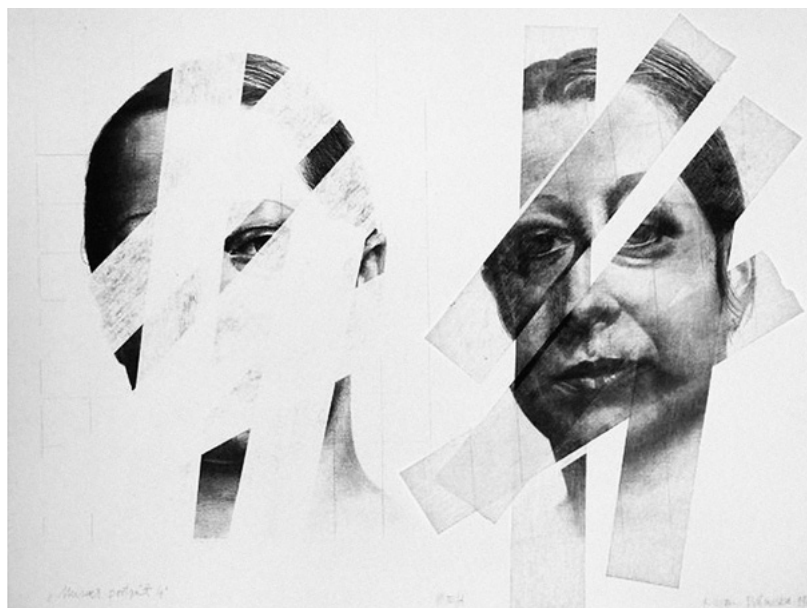
Krystyna Piotrowska,
Tekstyliia (Telas),
técnica mixta, 1975



Krystyna Piotrowska,
Wyszywanka (El bordado),
técnica mixta, 1978



Krystyna Piotrowska,
Portret z pamięci 3
(Retrato de memoria 3),
litografia, 1984



de estas miradas. El supervisor de la mujer en ella misma es masculino, vigila su feminidad. De esta manera la mujer misma se convierte en el objeto de la mirada». ⁹⁴

Y, pese a todo, las dudas en cuanto al arte de Krystyna Piotrowska son las mismas que en el caso del *Arte consumista* de Natalia LL –no queda claro si los problemas de la mujer representados por Piotrowska reflejan realmente la situación de la mujer de los años setenta–. La presión del ideal de belleza en la época de socialismo no parece tan fuerte para conformarse como el factor principal de la esclavitud femenina. Asimismo, la cuestión de las operaciones plásticas para mejorar el aspecto físico parece algo bastante abstracto en un país con múltiples dificultades económicas, en el que la gente se preocupaba más bien por conseguir bienes básicos para vivir. Es importante destacar que estas dudas no tienen impacto alguno en la estimación de su creación artística, sino únicamente en la apreciación del funcionamiento de su arte en el contexto social de la época.

No solo los trabajos ya comentados de Krystyna Piotrowska son los únicos que se refirieron al formato del autorretrato. La propia cara se convirtió en el objeto de interés de otras artistas, que mediante sus autorretratos querían expresarse y hablar sobre su identidad personal. El arte feminista se opuso a la imagen tradicional de la mujer, creada por los hombres para su beneficio. Las feministas pusieron en duda estas imágenes pasivas, idealizadas, a las que acompañaba la tradición de exclusión e invisibilidad.

De este modo, las mujeres cuyos cuerpos no se correspondían con el ideal de belleza femenina quedaban fuera del campo de visión. Las representaciones del cuerpo de la mujer evitaban, por lo tanto, los aspectos relacionados con experiencias vividas por las mujeres, y se limitaban a las imágenes permitidas por la cultura del cuerpo idealizado. Por lo cual, no había sitio para mostrar la frialdad, las enfermedades o la vejez. El arte feminista tenía que llegar a estas áreas de invisibilidad.

El postulado de autoidentificación significaba, en consecuencia, el derecho a ser visible. En contra de la objetualización de la mujer en el arte antiguo, adquirió gran importancia la representación de la mujer como *sujeto*.

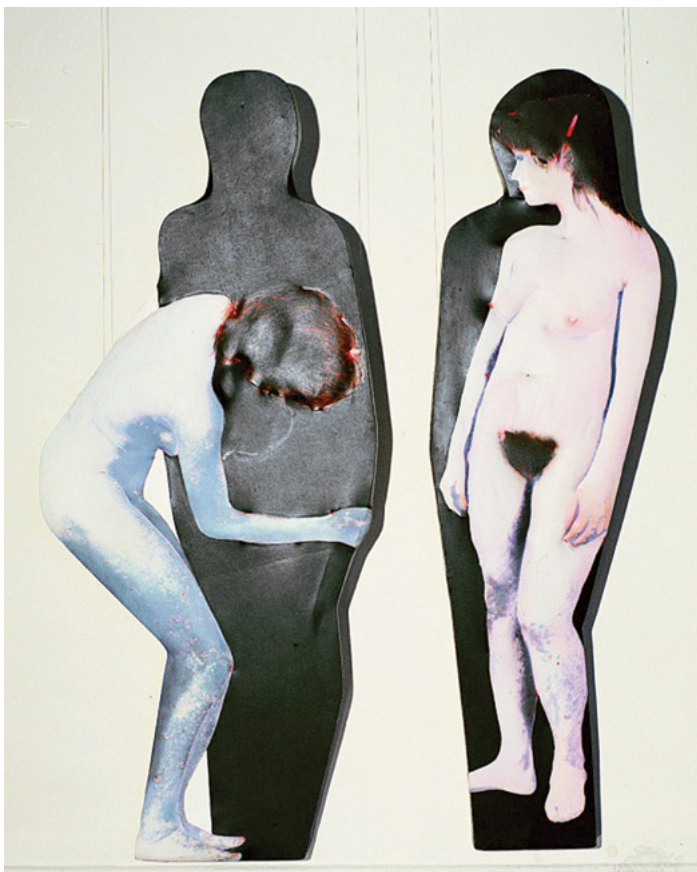
El problema de la identidad aparece también en la obra de **Izabella Gustowska** (n. 1948). En el trabajo «Względne cechy podobieństwa» (Características relativas del parecido, 1979), de la serie *Bliźniaczki* (Gemelas), la artista analiza el problema de la dualidad. La gemela imaginaria de la artista representa el papel de su alter ego. Gustowska analiza el problema del reflejo, la copia de la realidad representada en el arte y revela, al mismo tiempo, el relativismo de las imágenes y sucesos. De este modo, intenta manifestar los cambios que provocan en el ser humano el tiempo y las experiencias interiores.

En su obra, Gustowska trata el tema de la exclusión de la mujer y hasta en el clásico motivo de la *Pietà* representa a dos mujeres desnudas. Igualmente, en su arte invoca a Ofelia, Salomé o Judit, aunque en la mayoría de su obra la protagonista es ella misma. En sus declaraciones, destacó los logros artísticos de las mujeres y habló sobre el patrimonio cultural común.

En muchos de sus trabajos se acentúan las características sexuales. No obstante, en su sexualidad, no tomaba el punto de vista masculino, que más bien parecía ser indiferente. Tampoco luchaba contra él, pero no se sometía. Gustowska creó un mundo específico, un mundo sin hombres, un espacio de la feminidad tradicional, que vivía en paz con la naturaleza. La mujer representada está sumergida en sus pensamientos, parece contemplar su propio «yo». Está separada del mundo exterior y del espacio del espectador, y no emprende ninguna acción para entrar en contacto con él; se puede decir que vive para sí misma.

94 BERGER, J. *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics, 1972, pág. 47.

Izabella Gustowska,
*Względne cechy
 podobieństwa*
 (Características
 relativas del parecido),
 técnica mixta, 1979



Izabella Gustowska,
Salome i Judyta
 (Salome y Yudit),
 técnica mixta,
 1986-1987





←
Izabella Gustowska,
Ofiara I
(Sacrificio I),
técnica mixta, 1989

Es interesante destacar el abismo que se creó entre el arte de Gustowska y sus declaraciones. A través de ellas, se comprende que la artista no quiso saber nada del feminismo, y desmintió la existencia de la discriminación de la mujer. A pesar de estar creando arte cuyo principal tema parecía ser el género, no incluyó en sus trabajos ningún tipo de crítica a la sociedad. Afirmó que entendía la feminidad de una forma universal, sin analizarla ni deconstruirla.⁹⁵

La respuesta de la artista a la pregunta sobre la percepción de sus obras en el marco feminista resulta bastante reveladora: «Es un problema complejo, sin duda. Yo misma no sé cómo ver este fenómeno. Se me asignó a esta tendencia sin necesidad, aunque no me resultan indiferentes los problemas de mi propio género, así como en la acción artística. Sin embargo, su asignación categórica con el arte femenino me molesta, ya que desde mi punto de vista artístico estos no son, sin duda, los problemas principales. Desde otro punto de vista emprendo una actividad, que de alguna manera puntúa el fenómeno del arte de las mujeres en un área bastante extensa de artes plásticas, literatura, películas y música. Preparo, por ejemplo, diferentes exposiciones que gravitan en torno a estas cuestiones. Tengo que contar entonces con qué se me puede asignar a esta tendencia».⁹⁶

Esta respuesta, algo ambigua, desenmascara el discurso misógino tan arraigado en la cultura polaca y que impone a la artista el miedo de que la asocien con la feminidad como sinónimo de discapacidad y sumisión –particularidades que la exponen a ser despreciada en el masculinizado mundo del arte–. Es significativo además el mismo título de la entrevista –*En el arte hay que ser fuerte*–, que se puede interpretar como la necesidad de aceptar las reglas de juego «masculinas» y asemejarse a los hombres como una condición fundamental de supervivencia.

95 KOWALCZYK, I. «Wątki feministyczne w sztuce polskiej» (Temas feministas en el arte polaco). *Op. cit.*, pág. 144.

96 PRZYBYLSKI, R. K. «W sztuce trzeba silnym być – rozmowa z Izabellą Gustowską» (En el arte hay que ser fuerte – entrevista con Izabella Gustowska). En: *Gazeta Malarzy i Poetów* (La revista de pintores y poetas), 1994, núm. 3, pág. 5.

Tras haber analizado los diferentes proyectos artísticos con tintes feministas más representativos de la época de la República Popular de Polonia, se puede concluir que las propuestas se caracterizan por contener un sujeto femenino bastante marcado y explorado desde diferentes perspectivas:

- En el contexto del espacio público, la sociedad y la política (Ewa Partum).
- En el contexto personal e íntimo (Maria Pinińska-Bereś).
- En el contexto de la sensualidad y sexualidad (Natalia LL).
- En el contexto de las exigencias de belleza (Krystyna Piotrowska).
- En el contexto de la diferencia sexual y exclusión (Izabella Gustowska).

Las estrategias artísticas aplicadas, divididas de una manera esquemática, serían las siguientes:

- Interpretación de la perspectiva femenina y diferentes aspectos opresivos de la cultura patriarcal mediante el cuerpo (Ewa Partum, Krystyna Pawłowska).
- Discurso y lenguaje de la cultura patriarcal citado en un contexto transformado (Natalia LL).
- Aplicación de la estética y formas «femeninas», introducción a la práctica artística de elementos asociados con las tareas domésticas de las mujeres, así como el uso de artes aplicadas (Maria Pinińska-Bereś).
- Exploración del concepto de la feminidad fuera del contexto masculino (Izabella Gustowska).
- Yuxtaposición de elementos inocentes, ingenuos o femeninos con motivos contrastantes, como por ejemplo sexualidad, sufrimiento, discriminación, exclusión (Maria Pinińska-Bereś).
- Exploración de la marginalización y desigualdad mediante la introducción al arte de los temas y conceptos tradicionalmente excluidos (Ewa Partum, Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Pawłowska, Izabella Gustowska).

Al mismo tiempo, se observa una significativa diversificación de las actitudes hacia el feminismo: desde la perspectiva feminista consciente, con fuerte contexto social y político (Ewa Partum) hasta actitudes ambiguas (Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Krystyna Piotrowska) e, incluso, la negación total (Izabella Gustowska).

Así, se puede decir que los enfoques feministas en las obras de las artistas polacas de la época socialista resultan un fenómeno multidimensional, muy diversificado y confuso desde el punto de vista investigador. Por un lado, a pesar de la alienación geopolítica y la ausencia de movimiento feminista en la República Popular de Polonia, son proyectos con fuertes tintes feministas, originales, agudos, de mucho valor artístico y crítico, reconocidos en Occidente. Por otro lado, tanto la vinculación con la situación social como con el feminismo y, además, la habilidad de entender este tipo de crítica artística que podría poseer el público polaco de aquel entonces, frecuentemente causan dudas. Teniendo en cuenta, además, la negación o el distanciamiento del feminismo de las artistas (con la excepción de Ewa Partum), se podría decir que la característica de este arte es la incoherencia tanto entre el mensaje que transmite y las habilidades receptivas del destinatario como entre las interpretaciones de los críticos y las declaraciones de las artistas.



03.2

**LOS AÑOS
NOVENTA**

03.2.1. INTRODUCCIÓN

03.2.1.1. Polonia en los años noventa: el fondo socio-político

Tras la caída del comunismo en el año 1989, Polonia entró en una fase de transición. El proceso abarcó prácticamente todas las esferas de la vida, que de una manera esquemática se pueden dividir en tres categorías: transformación política (aplicación de las instituciones y los procedimientos democráticos), transformación económica (un proceso de liberalización económica acorde con el modelo capitalista occidental de la década de los noventa) y la transformación social (cambio del orden social y la mentalidad).¹

El fin de la «dictadura», del aislamiento económico-cultural y la apertura de las fronteras dieron inicio a una fase de capitalismo acelerado. El poder lo tomó la oposición anticomunista *Solidarność* (Solidaridad)² y su líder, Lech Wałęsa, se convirtió en el presidente de Polonia. En el marco social y político se dejó de lado cualquier planteamiento sobre la libertad, ya que se consideraba que no quedaba nada por hacer al respecto y, mientras tanto, aparecieron otras amenazas típicas de una democracia reciente y poco consolidada. Empezó a hacerse patente una estratificación social y económica, y aumentó el apoyo a la privatización, producto de la aversión a todo lo que fuera público –debido a la asociación negativa con el sistema anterior–. No se respetaron los derechos de los ciudadanos, como el de mantener la identidad de las minorías, o bien el derecho de libre expresión de estas. Curiosamente, se puso en práctica una específica «dictadura de la mayoría», que marginaba los problemas de las minorías, y las dejaba fuera de la esfera gubernamental, ejecutando así su despolitización.³ De este modo, el modelo polaco de la transición se podría considerar como un modelo imitativo, un modelo que reproduce el sistema capitalista en su versión más básica y primordial, con todas sus carencias y desventajas.⁴

Esta época supuso también un giro hacia pensamientos más conservadores y tradicionales. En 1993, se firmó un concordato⁵ entre la República de Polonia y el Vaticano, que fortaleció significativamente las influencias de la Iglesia católica en la política y la sociedad. A este respecto, Magdalena Środa⁶ opina: «Solidaridad se convirtió después de muchos años en una asociación casi religiosa –santurróna, de derechas, politizada– que defendía, sobre todo, los intereses de las principales industrias. Presentía estos cambios desde el momento del Tercer Encuentro de Solidaridad, cuando cerraron el departamento que se ocupaba de los asuntos de la mujer».⁷

1 GILEJKO, L. «Polska transformacja – próba bilansu i nowa perspektywa» (La transición polaca – el resumen y la nueva perspectiva). En: *Res Humana*, 2009, núm. 3.

2 La historia de Solidaridad ha sido descrita de una manera más amplia en el Capítulo 03.1. La época socialista, en el Apartado 03.1.1.1. La época del socialismo en Polonia: el fondo socio-político.

3 GRAFF, A. *Magma* (Magma). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010, pág. 112.

4 WNUK-LIPIŃSKI, E. *Granice wolności. Pamiętnik polskiej transformacji* (Los límites de la libertad. El diario de la transición polaca). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2003, *passim*.

5 El concordato se firmó el 28 de julio de 1993 y se ratificó el 23 de febrero de 1998 (número de referencia: Dz.U. 1998 nr 51 poz. 318). Ver: *Konkordat między Stolicą Apostolską i Rzeczpospolitą Polską, podpisany w Warszawie dnia 28 lipca 1993 r.* (Concordato entre Polonia y el Vaticano, firmado en Varsovia el 28 de julio de 1993). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. El documento está disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19980510318> (acceso: 01-03-2015).

6 Magdalena Środa (n. 1957): doctora de filosofía y ética, publicista, feminista. Su especialización es la historia de las ideas de ética, la ética aplicada, filosofía política y feminista. En los años 2004-2005 ocupó el cargo de plenipotenciaria del Gobierno para la Igualdad de Género.

7 PAWLICKA, A. *Ta straszna Środa?* (¿La Środa terrible?). Warszawa: Czerwone i Czarne, 2011, pág. 97.

03.2.1.2. Políticas de género en la época de la transición al capitalismo

La transición de las economías planificadas del régimen autoritario a la democracia y a las economías de mercado afectó significativamente al país en su conjunto. La igualdad de género también se vio influida por estos cambios y las mujeres soportaron la peor parte de sus efectos negativos (entre otros, el desempleo, los trabajos poco remunerados, los recortes en protección social) y sufrieron, en efecto, un aumento sustancial de la pobreza.⁸

Junto con una importante reducción de la seguridad y de la estabilidad en el empleo, se deterioró igualmente el acceso a los servicios públicos de salud y apoyo social.⁹ El Estado comenzó a retirar cada vez más las ayudas sociales, abandonó paulatinamente los trabajos relacionados con el cuidado de personas (como la atención a la infancia, personas mayores o enfermos) y los fue relegando al sector privado. En consecuencia, las mujeres se hicieron cargo del sector de dependencia.¹⁰

Al mismo tiempo, el giro hacia posturas más conservadoras y el notable crecimiento del papel de la Iglesia, que forzaba el retorno del orden social basado en la religión, provocaron un proceso de exclusión de la mujer de la vida pública¹¹ junto con una reducción significativa de sus derechos reproductivos y sexuales.

En respuesta a esta política, en el año 1992 nació Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny (Federación para la Mujer y Planificación de la Familia).¹² No obstante, su función en el Parlamento no fue muy destacada.

8 NOWAK, A. «La situación de la mujer en Polonia: una crisis permanente». En: *Social watch – poverty, eradication and gender justice*, socialwatch.org. Disponible en: http://www.socialwatch.org/sites/default/files/B15Polonia2010_esp.pdf (acceso: 26-02-2015).

9 *Ibidem*.

10 GRAFF, A. *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym* (Un mundo sin mujeres. El género en el debate público polaco). Warszawa: W.A.B., 2011. Ver también: ZIELIŃSKA, E. «Prawo wobec kobiet. Refleksja w dwudziątą rocznicę kontraktu okrągłego stołu» (La ley y las mujeres. Reflexión en el 20.º aniversario del acuerdo de la mesa redonda). En: SLANY, K., STRUŻIK, J. y WOJNICKA, K. (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). *Op. cit.*

11 PATEMAN, C. *The Disorder of Women*. Stanford: Stanford University Press, 1989, págs. 4 y 11, y ZIELIŃSKA, E. «Prawo wobec kobiet...» (La ley y las mujeres...). *Op. cit.*, pág. 113. Ver también: PATEMAN, C. *The Sexual Contract*. *Op. cit.*

12 La Federación para la Mujer y Planificación de la Familia es una ONG dedicada a los derechos humanos, especialmente los derechos reproductivos y sexuales de las mujeres. La presidenta de la Federación es Wanda Nowicka. Ver: *Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny* (Federación para la Mujer y Planificación de la Familia) – la página web oficial, [federa.org.pl](http://www.federa.org.pl). Disponible en: <http://www.federa.org.pl/> (acceso: 27-02-2015).

En el año 1993, se estableció la prohibición del aborto,¹³ en paralelo, se redujeron las subvenciones para los anticonceptivos,¹⁴ se suprimieron las clases de educación sexual, y se introdujeron, en cambio, clases de religión en los colegios públicos.¹⁵ Magdalena Środa explica así este fenómeno: «La Iglesia perdió la influencia y el control político que tenía en tiempos de la República Popular de Polonia, entonces decidió compensarlo con el poder sobre la procreación, ya que de esta forma podía controlar a la mujer y, por consiguiente, a la sociedad».¹⁶

El rasgo antifeminista y antifemenino formó parte de los cambios neoliberales que ocurrieron en aquel entonces en Polonia. Rechazando cualquier elemento protector del país, se negaban también los derechos de la mujer y se esperaba, al mismo tiempo –al igual que en la época del socialismo–,¹⁷ que esta mantuviera tanto un rol importante a nivel profesional, para poder contribuir al desarrollo económico del país, como el de ama de casa tradicional –para conservar el ideal de la «verdadera familia polaca»–.¹⁸

Agnieszka Graff¹⁹ comenta: «La creencia –a pesar de los hechos– de que las mujeres vivían bien en Polonia y de que el feminismo era un capricho occidental se convirtió en la visión obligatoria de Polonia durante la transición. Al parecer, la imagen de polacas contentas tenía como objetivo mantener la ilusión del bienestar nacional, aunque en realidad no quedara mucho de este».²⁰

Una fuerte tendencia de volver al orden tradicional en el área de género tuvo lugar en toda Europa del Este después del año 1989. Este fenómeno se explica de diversas maneras, entre ellas, como una consecuencia del renacimiento de los movimientos nacionalistas en la región. Se trataba de crear un

13 De acuerdo con el Decreto, de 7 de enero de 1993, (número de referencia: Dz.U. 1993 nr 17 poz. 78) sobre la Planificación Familiar, la Protección del Feto Humano y las Condiciones de Admisibilidad del Aborto, en Polonia la interrupción voluntaria del embarazo está severamente restringida y criminalizada en la mayoría de las circunstancias. Si bien está permitida solamente en casos de violación, cuando el feto sufre una malformación severa o si está en riesgo la vida de la mujer. Sin embargo, la ley protege a los médicos que rehúsen realizarlo por razones de «conciencia». Para explicar por qué la ley antiaborto fue introducida en Polonia en forma tan estricta habría que referirse a numerosos factores, entre los cuales el momento histórico sería uno de los más decisivos. El clima de la transición del régimen comunista a la democracia permitió a la Iglesia católica presentar a las leyes existentes favorables al aborto como el remanente del odiado sistema comunista. El compromiso de la Iglesia en Roma y el apoyo del papa polaco Juan Pablo II jugaron un rol clave en la presión política de la criminalización del aborto. En: NOWAK, A. «La situación de la mujer en Polonia...» *Op. cit.* (acceso: 26-02-2015). Ver: *Ustawa z dnia 7 stycznia 1993 r. o planowaniu rodziny, ochronie płodu ludzkiego i warunkach dopuszczalności przerywania ciąży* (Decreto de 7 de enero de 1993 sobre la Planificación Familiar, la Protección del Feto Humano y las Condiciones de Admisibilidad del Aborto). En: Actos legales de Polonia – base de datos online, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19930170078> (acceso: 24-02-2015).

14 Las regulaciones generales están en el Decreto, de 7 de enero de 1993, sobre la Planificación Familiar, la Protección del Feto Humano y las Condiciones de Admisibilidad del Aborto. Al mismo tiempo, en la lista de los medicamentos refundados por el Estado figuraban solo tres tipos de anticonceptivos y estaban obsoletos. Además, de acuerdo con el Decreto, de 5 de diciembre de 1996, sobre la Profesión Médica (número de referencia: Dz.U. 1997 nr 28 poz. 152), los médicos en Polonia pueden denegarles acceso a los anticonceptivos a las pacientes si lo consideran incoherente con su conciencia. Ver: *Ustawa z dnia 5 grudnia 1996 r. o zawodzie lekarza* (Decreto de 5 de diciembre de 1996 sobre la Profesión Médica). En: Actos legales de Polonia – base de datos online, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19970280152> (acceso: 24-02-2015). Ver también: *Zdrowie i Prawa Reprodukcyjne i Seksualne a System Zdrowia Publicznego w Polsce. Dostęp do świadczeń i środków z zakresu zdrowia reprodukcyjnego i seksualnego* (Salud, Derechos Reproductivos y Sexuales, y el Sistema Público de Salud en Polonia. El acceso a los servicios y recursos en el campo de la salud reproductiva y sexual). En: *Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny* (Federación para la Mujer y Planificación de la Familia) – la página web oficial, federa.org.pl. Disponible en: http://www.federa.org.pl/dokumenty_pdf/raporty/SRHR_PAI_2008.doc (publicado: 06-2008, acceso: 20-03-2015).

15 Las clases de religión fueron introducidas en el programa escolar público de Polonia en base al Reglamento del Ministerio de Educación, de 3 de agosto de 1990, desarrollado en colaboración con la Conferencia Episcopal de Polonia. La ley formó parte de la Constitución de la República de Polonia del 2 de abril de 1997 (número de referencia: Dz.U. 1997 nr 78 poz. 483) – Artículo 53, punto 4. Ver: *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.* (Constitución de la República de Polonia del 2 de abril de 1997). En: Actos legales de Polonia – base de datos online, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19970780483> (acceso: 23-04-2015).

16 PAWLICKA, A. *Ta straszna...* (¿La Środa...?). *Op. cit.*, pág. 179.

17 Ver: Capítulo 03.1. La época socialista. Apartado 03.1.1.2. Políticas de género en la Polonia socialista.

18 ZIELIŃSKA, E. «Prawo wobec kobiet. Refleksja w dwudziątą rocznicę kontraktu okrągłego stołu» (La ley y las mujeres. Reflexión en el 20.º aniversario del acuerdo de la mesa redonda). En: SLANY, K., STRUZIŁ, J. y WOJNICKA, K. (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). *Op. cit.*, pág. 109. Ver también: MROZIŁ, A. *Akuszarki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku* (Parteras de la transición. Mujeres, literatura y autoridad en Polonia después del 1989). Warszawa: IBL, 2012.

19 Agnieszka Graff (n. 1970): escritora, profesora universitaria y feminista polaca. Cofundadora de la Asociación de Mujeres 8 de Marzo, coorganizadora de la manifestación anual feminista «Manifa».

20 GRAFF, A. «Swojskość do rozmontowania» (Desmontando lo familiar). En: *Gazeta Wyborcza*, 07-06-2010.

La firma de concordato entre la República de Polonia y el Vaticano, Varsovia, 1993



El florecimiento del comercio callejero en Polonia capitalista, Varsovia, 1993



Randka w ciemno (Cita a ciegas), uno de los primeros programas de corazón en la televisión polaca basado en el modelo occidental, 1992



contrapeso ideológico para la imagen del socialismo real²¹ –una comunidad en la que se demanda la independencia de la mujer provoca, en teoría, que ellas tengan el papel dominante y, por lo tanto, los hombres pierdan su masculinidad. De acuerdo con esta idea, se suponía que el retorno a la normalidad conllevaba un retorno al reparto de los roles de género tradicionales. Este orden colocaba a la mujer en un papel sumiso, que se refleja claramente en los estudios que muestran tasas de violencia doméstica mayores en toda la región del antiguo bloque del Este.²²

«Me sorprendía que en un país donde nacía la democracia, donde se hablaba vivamente sobre cualquier tema, fuera tan difícil llegar a los medios con el mensaje de que las mujeres sufrían por la desigualdad –recuerda Agnieszka Graff–. Ya se veía en los primeros estudios; cada vez estaba más claro que las mujeres, más que los hombres, pagaban el precio de la transformación».²³

03.2.1.3. El arte en la Polonia de los años noventa

El año 1989 es el momento en el que surge un claro giro de los artistas polacos hacia la realidad social. Por un lado, la esperanza que nació a raíz de la ruptura con el comunismo, la introducción de la democracia y libertad de expresión y, por otro lado, la intrusión violenta del sistema capitalista con sus mecanismos de poder, el consumismo y la cultura popular occidental, forzaron a los artistas a adoptar nuevas posturas críticas. Estos gozaban además de un privilegio que no existía anteriormente –ahora podían comentar la situación socio-política y suscitar discusión.

El arte en el período de la transición era claramente opuesto al arte de la época comunista. Mostraba diferentes puntos de vista, introducía una variedad de enfoques, y estaba abierto a las influencias extranjeras. Se convirtió, por así decirlo, en el crisol de la democracia.

Como escribía Krzysztof Pomian²⁴: «El arte moderno, aunque no sólo él por supuesto, aviva la consciencia de que la democracia se alimenta de las diferencias –de grupo, políticas, religión y otras–. Requiere disputas. La fuerza de la democracia consiste pues en su capacidad de convertir los conflictos que nacen de ella en una fuente de dinámica cultural, social y económica».²⁵

03.2.2. EL ARTE POLACO FEMINISTA EN LOS AÑOS NOVENTA

Apenas empezados los años noventa, surge en Polonia un discurso feminista más adecuado. A pesar de que el movimiento contaba por aquel entonces con tan solo unas docenas de activistas (en su mayoría concentradas en torno a los círculos académicos),²⁶ cada vez más artistas polacas cuestionaban en su arte el orden social patriarcal de una manera consciente y sistematizada. Con la llegada de las teorías feministas de Occidente, se empezó a reinterpretar los trabajos de las artistas y a considerar la perspectiva de género.²⁷

21 PEJIC, B. «Post-Communist Genderscapes». En: PEJIC, B. (comp.) *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Op. cit., pág. 250 y PIOTROWSKI, P. «Gender after the wall». *Ibidem*, pág. 236.

22 NOWAK, A. «La situación de la mujer en Polonia...» Op. cit.

23 GRAFF, A. «Wstęp. Backlash nad Wisłą – Reakcja przed Akcją?» (El Backlash polaco – ¿reacción antes de la acción?). En: FALUDI, S. *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom* (Reacción. La guerra no declarada contra las mujeres). Warszawa: Czarna Owca, trad. A. Dzierzowska, 2013, págs. 8-20.

24 Krzysztof Pomian (n. 1934): filósofo polaco, historiador y ensayista.

25 POMIAN, K. «Sztuka nowoczesna i demokracja» (El arte moderno y la democracia). En: *Kultura współczesna* (Cultura contemporánea), 2004, núm. 2, págs. 35-43.

26 GRAFF, A. «Backlash nad Wisłą...» (El Backlash polaco...). Op. cit., pág. 8.

27 En 1991 se inauguró en el Museo Nacional, en Varsovia, la pionera exposición colectiva *Artystki polskie* (Artistas polacas) comisariada por Agnieszka Morawińska. La exposición presentó los resultados de los primeros estudios sobre las mujeres polacas que se habían ocupado de las actividades artísticas. Ver: MORAWIŃSKA, A. *Artystki Polskie* (Artistas polacas), catálogo de exposición. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991.

Los temas feministas de la época de la transición en Polonia formaron parte integral del movimiento llamado «arte crítico», que dominó la escena del arte polaco de los años noventa.

03.2.2.1. El arte crítico, el arte feminista: terminología

El término «arte crítico» hace referencia, en la Polonia de los años noventa, a las prácticas artísticas que rompieron con el formalismo y con la metafísica del arte, y se caracterizaron por sus fuertes vínculos con el contexto socio-político, la implicación personal de los creadores y el uso de nuevos medios. El arte crítico se concentró en lo carnal y en lo sexual del sujeto, en los mecanismos de subordinación al poder, y en la problemática de la exclusión social y de discriminación. Destaca además su conexión con los sistemas simbólicos, como por ejemplo la cultura o religión.²⁸

El arte crítico no es sinónimo de arte feminista, puesto que el primero abarca los temas tanto del círculo feminista como aquellos que se salen de este discurso (asuntos relacionados, por ejemplo, con la identidad nacional e histórica). Sin embargo, en Polonia los temas feministas aparecieron a través del movimiento crítico y conformaron un pilar importante de él.

A pesar de la obvia convergencia temática y formal de la corriente crítica con el feminismo, el término «arte feminista» no funcionó de una manera que podríamos denominar «oficial». Las artistas, a diferencia de la generación anterior,²⁹ implicaron conscientemente el discurso feminista en su obra, no lo negaron ni se distanciaron de él, aunque tampoco lo resaltaron demasiado a la hora de definir su propio arte. Se podría suponer que el término en sí se evitaba por el legado de la época socialista, que inculcó en la sociedad una aversión a cualquier ideología, entre ellas la feminista. Además, seguía vigente el problema de la cultura polaca androcéntrica,³⁰ que acarreaba una lectura negativa de toda la terminología femenina, vinculada a un significado inferior, inútil y poco serio.

El arte feminista funcionó, por consiguiente, bajo el nombre de «arte crítico». Este término aparece a finales de los años noventa y fue usado por primera vez por Ryszard W. Kluszczyński.³¹ La expresión se empleaba de forma alternativa junto con la de «arte corporal», o bien «práctica postmodernista». Paweł Leszkowicz propuso el término «arte joven de Polonia»,³² como analogía al «arte joven británico» (Young British Artists). Con la perspectiva del tiempo parece, sin embargo, que la denominación de «arte crítico» es la más adecuada, ya que describe de mejor manera el fenómeno, clasifica adecuadamente las tendencias artísticas y permite entender su sentido.³³

Este término no se puede entender, sin embargo, como una expresión directa de crítica mediante el arte. No era una creación unívoca y no se situaba fuera del orden social, sino en él. Por esa razón, los artistas no adaptaron la postura de moralizadores, sino de investigadores. Puesto que se ha de entender la función crítica como una revelación, una muestra de lo inconsciente, subcutáneo, invisible, marginal.

28 KOWALCZYK, I. «Polska sztuka krytyczna...» (El arte crítico en Polonia...). *Op. cit.*

29 Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.1. Intervenciones e intuiciones feministas. Terminología.

30 El fuerte rasgo misógino de la cultura polaca ha sido observado ya por las artistas de la época anterior. Ver: Capítulo 03.1. La época socialista. Las cuestiones acerca del carácter androcéntrico de la cultura y mentalidad polaca han sido ampliamente investigadas por Maria Janion. Ver: JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (La cultura eslava increíble). *Op. cit.*

31 KLUSZCZYŃSKI, R. W. «Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce» (Artistas a la picota, críticos de arte a clínica psiquiátrica, es decir las últimas discusiones sobre el arte crítico en Polonia). En: *EXIT. Nowa sztuka w Polsce* (EXIT. El nuevo arte en Polonia), 1999, núm. 4, págs. 74-81.

32 LESZKOWICZ, P. «Sztuka wobec rewolucji moralnej» (El arte y la revolución moral). En: revista online de Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, *obieg.pl*. Disponible en: <http://www.obieg.pl/teksty/5770> (publicado: 06-02-2006, actualizado: 12-10-2009, acceso: 22-02-2015).

33 KOWALCZYK, I. *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90-tych* (El cuerpo y el poder. El arte crítico polaco de los años 90). Warszawa: sic!, 2002, pág. 17.

Michel Foucault,³⁴ considerado como el patrón teórico del arte crítico,³⁵ escribió: «En la crítica se trata de desnudar las premisas silenciosas, diversas costumbres adaptadas sin crítica, imperceptibles formas de pensar en las que se basan las prácticas que aceptamos. [...] Ejercer el criticismo es como convertir en algo complicado los gestos fáciles».³⁶ Los artistas críticos realizaron una reevaluación de la esfera visual, destruyeron los hábitos, cuestionaron lo obvio, tocaron los temas tabúes. Por esta razón, Piotr Piotrowski al definir este arte destacó que su objetivo principal es el de sacarnos del automatismo de nuestra forma de mirar y pensar.³⁷

03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura: contexto de la investigación

La tendencia crítica en el arte polaco en los años noventa se puede, sin duda, relacionar con las tendencias que habían aparecido antes y que se desarrollaron al mismo tiempo en los Estados Unidos y en el oeste de Europa. Se trata de movimientos como el postmodernismo de la resistencia, *abject art*, arte relacional, Young British Artists,³⁸ o bien de las prácticas de las artistas feministas. Los orígenes de los enfoques críticos en el arte polaco también se pueden observar en las acciones artísticas de Joseph Beuys, Hans Haacke, los accionistas vieneses, o en el grupo francés Collectif d'Art Sociologique (Colectivo del Arte Sociológico).

En cuanto a las influencias teóricas, representaron un gran papel las teorías de Michel Foucault (ya mencionadas), así como las de las investigadoras feministas, como Judith Butler, la autora de la teoría de performatividad de género,³⁹ o bien las de Julia Kristeva, que postulaba el feminismo deconstructivo⁴⁰ negando el orden falocéntrico patriarcal.⁴¹

Dominaron, por lo tanto, los temas relacionados con el orden impuesto de las cosas, los problemas carnales y sexuales en el contexto del poder y la imposición de la disciplina cultural al individuo. Además, en plena ola del

34 Michel Foucault (1926-1984): historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés. Es conocido principalmente por sus estudios críticos de las instituciones sociales, el sistema de prisiones, así como por sus investigaciones sobre la historia de la sexualidad humana. Ha desarrollado el análisis crítico del poder y su entrelazamiento con el conocimiento y el discurso, que posteriormente ha sido ampliamente debatido y procesado. En su opinión, el concepto de poder no hace exclusiva referencia a la autoridad gubernamental, sino que contiene multitud de poderes que actúan en la esfera social, por lo que se los puede definir como «poderes sociales». Ha demostrado numerosas relaciones de autoridad dentro de las estructuras sociales, que se sitúan a distintos niveles, se influyen mutuamente y se manifiestan de manera sutil. Así, el poder se construye y funciona a partir de otros poderes independientes del proceso económico, como por ejemplo familiares, sexuales y reproductivos. Foucault argumentó que en el análisis de este fenómeno no se debe partir del centro y descender, sino realizar un análisis ascendente, empezando con los «mecanismos infinitesimales», que tienen su propia historia, técnica y táctica, y observar cómo estos procedimientos han sido colonizados, empleados, modificados por estructuras de dominación global y otros mecanismos más generales. Ver: FOUCAULT, M. «The Subject and Power». En: FOUCAULT, M. *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

35 KOWALCZYK, I. «Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia» (El arte crítico – temas seleccionados). En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia#2> (publicado: 12-12-2014, acceso: 27-02-2015).

36 Cita en: BAUMAN, Z. «O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia» (Sobre el significado del arte y el arte de significados). En: DZIAMSKI, G. *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* (La vanguardia en la perspectiva postmodernista). Poznań: Fundacja Humaniora, 1996, pág. 137.

37 MAZUREK, M. «Wytrącić z automatyzmu myślenia – rozmowa z profesorem P. Piotrowskim» (Dejar de pensar de una manera automatizada – entrevista con el prof. P. Piotrowski). En: *Znak* (Señal), 1998, núm. 12, pág. 67.

38 KOWALCZYK, I. «Polska sztuka krytyczna...» (El arte crítico en Polonia...). *Op. cit.*

39 BUTLER, J. *Gender Trouble...* *Op. cit.* y BUTLER, J. *Bodies That Matter...* *Op. cit.*

40 La idea de feminismo deconstructivo creada por Julia Kristeva se basa en la negación del orden falocéntrico como el natural y el único. Para el desarrollo del pensamiento crítico y deconstructivo propone múltiples identidades sexuales contra el «lenguaje femenino unificado». Ver: OLIVER, K. «Julia Kristeva». En: *Collaboratory for Digital Discourse and Culture*, cddc.vt.edu. Disponible en: <http://www.cddc.vt.edu/feminism/kristeva.html> (acceso: 21-02-2015).

41 ŚWIETLIK, M. «(Post)feministyczne trawestacje. O dziewczęcych zabawach artystek ostatniej dekady» (Mascaradas (post)feministas. Sobre los juegos de las artistas de la última década). En: *Polisemia – czasopismo naukowe antropologów kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego* (Polisemia – revista científica de los antropólogos de cultura de la Universidad Jagielónica de Cracovia), 2011, núm. 3. Disponible en: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2011-7/postfeministyczne-trawestacja> (acceso: 23-02-2015).

crecimiento del poder de la Iglesia católica, muchas veces se analizaron los motivos, símbolos y arquetipos religiosos como fuentes de opresión.

El cuerpo se convirtió en el tema fundamental de las polémicas artísticas. Las artistas investigaron diferentes estados de la existencia física, como por ejemplo la sexualidad, la enfermedad y la muerte. A raíz de esto, el arte empieza a integrar los temas tabúes del momento. Muestra a un individuo cuya subjetividad está condicionada por el género y por lo físico, pero también como una unidad sometida a los mecanismos de poder dentro de la sociedad. Muestra cómo «lo normal» se convierte en un factor de exclusión de cualquier forma no convencional de la identidad.

Las artistas comenzaron a operar con medios formales parecidos a los que se pueden encontrar en la cultura popular. Empezaron a simular los mecanismos incapacitantes que estaban presentes en los medios y en la publicidad, y con sus obras hicieron visibles los engranajes de la disciplina del cuerpo, su adaptación a los ideales imposibles, a los roles de género.⁴² Muy características de las acciones feministas en este período son la investigación y la puesta en cuestión tanto de los paradigmas de lo femenino como de lo masculino. Es significativo que estos temas los trataran no solo artistas mujeres, sino también artistas hombres.

Igualmente, es importante como contexto la reacción al arte crítico de esta época. Los trabajos que cuestionaban el orden patriarcal que existía, la percepción tradicional del género y de la sexualidad, se encontraron con una enorme resistencia por parte de la crítica y del público. Frecuentemente se presentaban y comentaban como escándalos. Los críticos conservadores llegaron incluso a decir que aquello no era arte. Hubo intentos de ridiculizarlo, se le negó cualquier tipo de valor y se lo vio como un arte subversivo, degenerado y ofensivo. Es más, este tipo de arte se intentó restringir y censurar. Como es el caso del trabajo *Więzy krwi* (Lo vínculos de sangre, 1995), de Katarzyna Kozyra, cuyo tema son las mujeres como víctimas de la guerra, fue repetidamente atacado y censurado por «el uso inadecuado de los símbolos religiosos» (la cruz y la medialuna) como fondo para las modelos desnudas.⁴³ Cabe mencionar también el cierre de la exposición *Ja i AIDS* (Yo y el sida, 1996), en Varsovia en el año 1996, o bien la censura del trabajo de Zofia Kulik, *I dom, i muzeum* (Y casa y museo), en el año 1999, por haber mostrado unas esculturas de piedra con los genitales masculinos en el Museo del Hermitage. Los acontecimientos que tuvieron lugar en la Galería Nacional de Arte Zachęta a finales del año 2000 también demuestran la censura social e institucional: la injerencia del Ministerio de Cultura en la manera de presentar el trabajo *Naziści* (Los nazis, 1998), de Piotr Uklański, provocó el cierre de la exposición, que trataba sobre los mitos de la masculinidad en la cultura popular –entre ellos también en las películas sobre los nazis–. Poco después tuvo lugar la destrucción a mano de unos parlamentarios de derechas de la instalación de Maurizio Cattelan, que mostraba a Juan Pablo II. Debido a las presiones políticas, la directora de la Galería Nacional del Arte Zachęta, Anda Rottenberg, dimitió de su cargo.⁴⁴

Sin embargo, el mayor escándalo fue el proceso contra Dorota Nieznańska, a la que se acusó de ofender los sentimientos religiosos mediante la exposición *Pasja* (Pasión, 2000), que tuvo lugar en 2001 en la galería de arte Wyspa (La isla) en Gdańsk –después de esta exposición, debido al escándalo, la galería fue cerrada–. Ese trabajo se refería a las exigencias de las tradicionales

42 KOWALCZYK, I. «Polska sztuka krytyczna...» (El arte crítico en Polonia...). *Op. cit.*

43 KOWALCZYK, I. «Ciało, władza i cenzura – na przykładzie jednej pracy, która nie istnieje, i drugiej, której nie widać» (Cuerpo, poder y censura – ejemplo de una obra que no existe y otra que no se ve). En: *Magazyn Sztuki* – archiwum tekstów sieciowych (Revista de Arte – archivo de textos online), magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online.htm, 1999. Disponible en: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_4.htm (acceso: 21-03-2015).

44 KOWALCZYK, I. «Polska sztuka krytyczna...» (El arte crítico en Polonia...). *Op. cit.*

normas de la masculinidad.⁴⁵ Debido a la exposición de los genitales masculinos en una cruz, la exposición provocó fuertes protestas ultracatólicas y de la derecha. Ocurrieron en el año 2003, un precedente jurisdiccional en el terreno polaco porque se condenó a la artista a seis meses de limitación de su libertad y a trabajos públicos. El tribunal de apelación levantó la condena en el año 2005, y el caso comenzó de nuevo. Finalmente, en el año 2009, Dorota Nieznalska quedó por fin absuelta.

«Después de esta demanda queda la vergüenza que pesa sobre Polonia entera. En este país libre se permitió un juicio de tantos años de duración, en el que no se trataba de valores católicos, sino de cálculos políticos», comentó la historiadora de arte Maria Poprzęcka. «Me parecen importantes en la argumentación del resultado del juicio las palabras relacionadas con cualquier acción crítica. El juzgado reconoció que la prohibición de estas sería igual que la prohibición del arte en general», añadió Grzegorz Kłaman, comisario de la exposición.⁴⁶

Vale la pena señalar que en el arte crítico de los años noventa no se trataba únicamente de suscitar controversia, sino más bien de invitar al espectador a cuestionar los puntos de vista cómodos y a intentar descifrar el mecanismo detrás de la reacción. Que el arte resulte chocante no significa nada en sí, pero «por qué» resulta chocante y «por qué» algunas estrategias nutren las animadas discusiones sociales demuestra la ruptura de los valores, de los mitos consolidados, modelos o los puntos de vista, y se convierte, en efecto, en el reflejo de los problemas de una estancada realidad cultural.

03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa

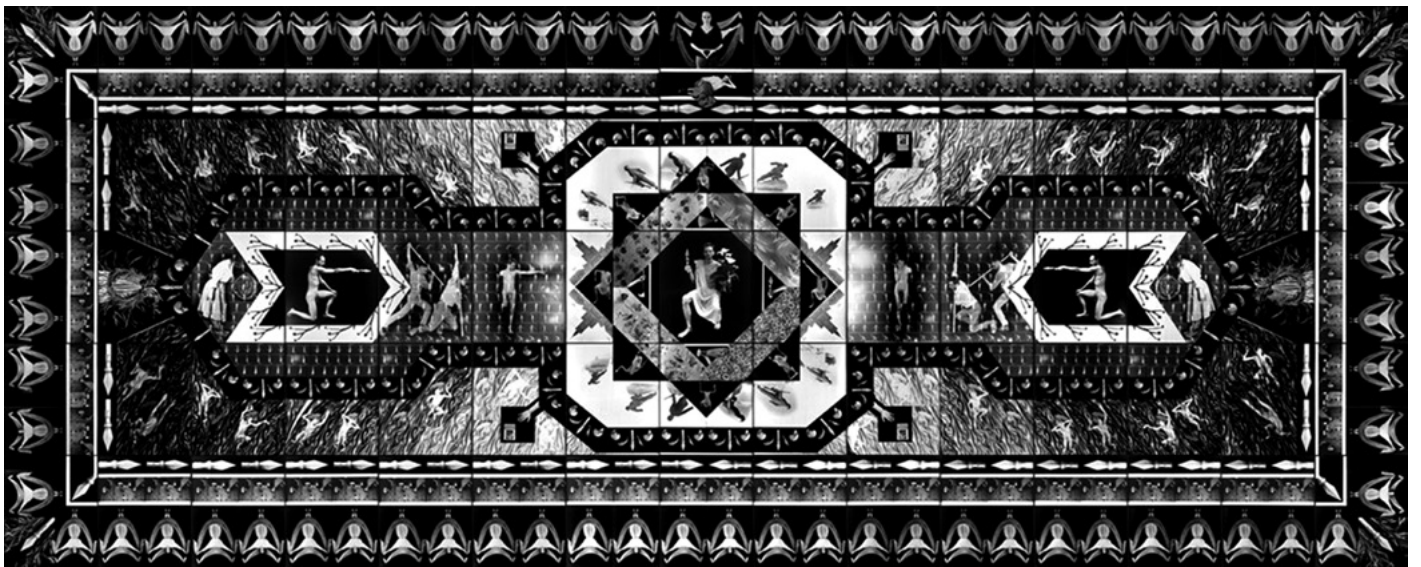
Una enorme influencia de las teorías de Foucault y de la crítica feminista se puede observar en el arte de **Zofia Kulik** (n. 1947). La artista desmonta las relaciones tradicionales entre el hombre y la mujer, entre el orden patriarcal y los sistemas de poder, cuestiona las dicotomías tradicionales entre el control y la fuerza. En sus trabajos *Gotyki Między-Narodowy* (Gótico internacional, 1990), *Marsz, Marsz, Marsz* (Marcha, Marcha, Marcha, 1990), *Ulubiona Równowaga* (El equilibrio preferido, 1991) o *Księżycowa czaszka* (El cráneo de la luna, 1995) inscribe un cuerpo desnudo de hombre (como modelo usaba principalmente al artista Zbigniew Libera⁴⁷) en unos ornamentos parecidos a mosaicos, alfombras persas o decoraciones góticas formadas de banderas, fajines, tejidos, ganchos de carnicería, cuerdas, así como también monumentos de diferentes épocas del totalitarismo.

Lo más importante en la obra de Zofia Kulik parece ser la pregunta sobre los límites de nuestra esclavitud o, mejor dicho, sobre la posibilidad de ser libre en un mundo tan fuertemente estructurado y controlado. La artista en uno de sus discursos expresa la impotencia frente a la fuerza a la que estaba constantemente subordinada, al «martilleo» o bien el adiestramiento cultural a la que fue sometida. Una posible salida de esta situación podría ser, según ella, la descripción y la revelación de los mecanismos de su funcionamiento y la extracción de sus estructuras de la esfera de la invisibilidad. Kulik muestra, por lo tanto, el papel de la mujer en este orden masculino. La clave de la unión de los sistemas totalitarios, como el fascismo o el comunismo, además de la Iglesia o el Ejército, parece ser el patriarcalismo.

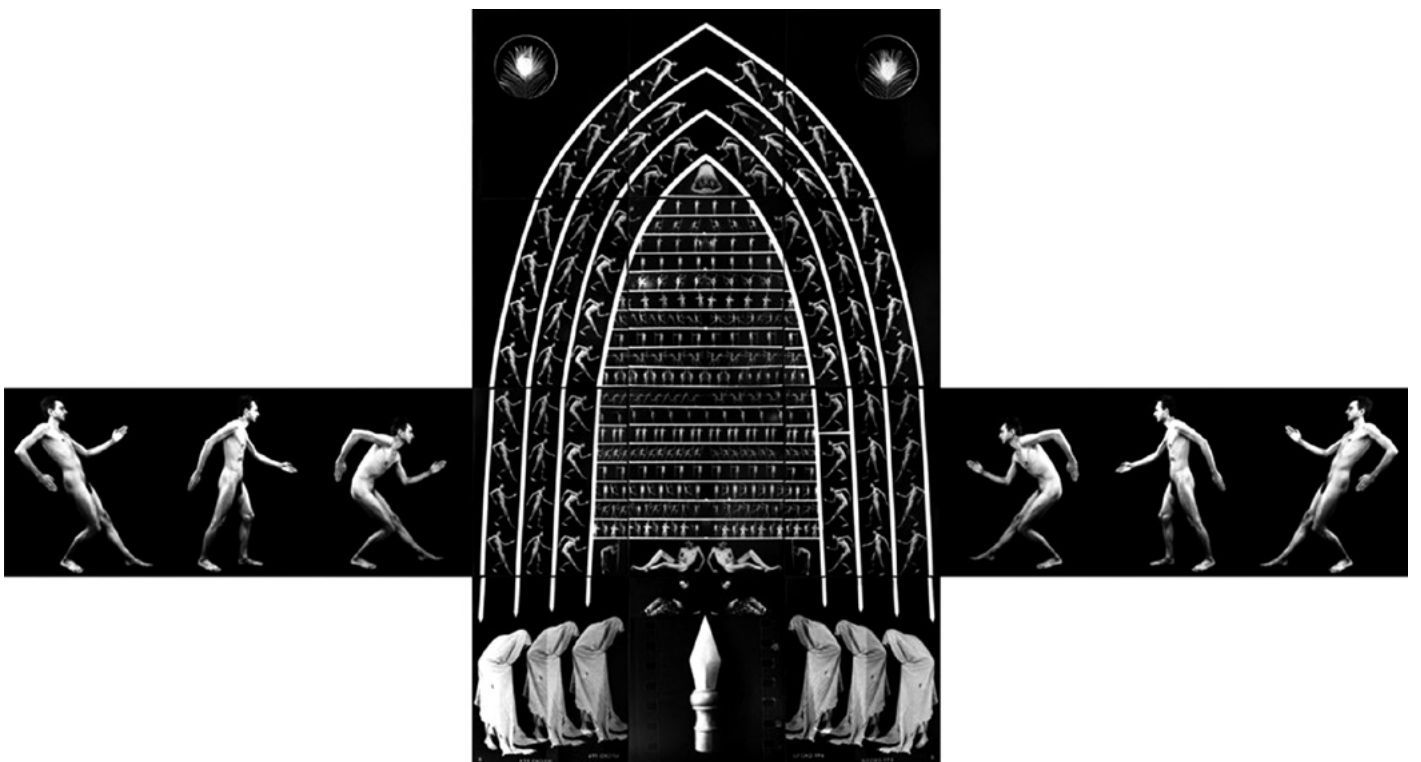
45 La obra está descrita y analizada detalladamente en la siguiente parte del presente capítulo: 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

46 SZARO, G. «Sąd: Nieznalska jest niewinna» (Juicio: Nieznalska es inocente). En: *Gazeta Wyborcza*, 04-06-2009.

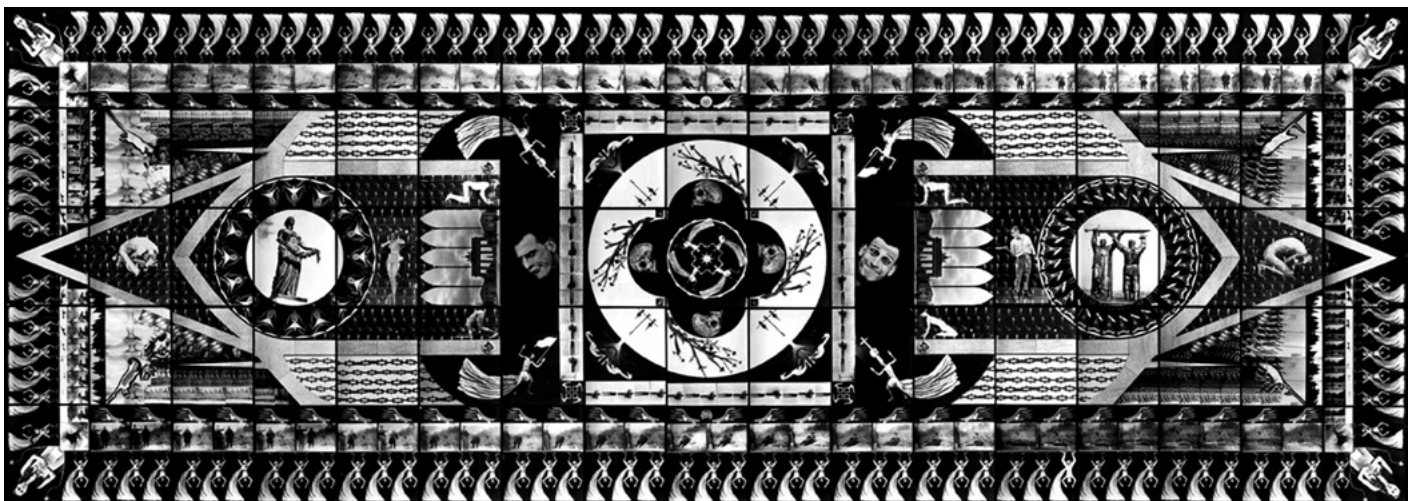
47 Zbigniew Libera (n. 1959): artista polaco, considerado un precursor del arte crítico en Polonia y del arte de cuerpo. Hace instalaciones, *performance*, video, fotografía y objetos artísticos. En los años ochenta y noventa trabajó para Zofia Kulik como modelo para su obra.



Zofia Kulik, *Ulubiona Równowaga* (El equilibrio preferido), collage fotográfico, 1991



Zofia Kulik, *Marsz, Marsz, Marsz* (Marcha, Marcha, Marcha), collage fotográfico, 1991



Zofia Kulik, *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* (Todos los misiles son un misil), collage fotográfico, 1993



←
Zofia Kulik,
Wspaniałość siebie IIIb
(La magnificencia de
uno mismo IIIb),
collage fotográfico,
1997

Y justo contra este orden la artista desarrolla la propuesta del «arma simbólica». La exposición fotográfica *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* (Todos los misiles son un misil, 1993) fue un verdadero rompecabezas lleno de formas y significados sofisticados.⁴⁸ El título parafrasea las palabras de T. S. Eliot «Todas las mujeres son una mujer».⁴⁹ La artista definió el trabajo como «un intento de análisis del lenguaje de la perversión, de la propaganda; un intento de responder a la pregunta: ¿con qué lenguaje se construyó la relación entre el individuo y el poder, y cómo se usaron los medios para ello?».⁵⁰ La bala que aparece en sus trabajos tiene una forma fálica, por lo que se puede referir al hombre. La artista desplaza así los significados, los gira, los manipula. Como ella misma afirma: usa el arma que se emplea contra ella.

Vale la pena destacar que la forma de presentar al hombre rompe con el carácter personalizado de las imágenes masculinas tradicionales. Aquí se objetiviza y desindividualiza al hombre, es decir, se le muestra de la misma manera en la que se ha mostrado a las mujeres durante siglos. Esos desnudos pasivos, que son sujetos del consumo masculino, de forma indirecta demuestran la fuerza y el poder del hombre, su reinado en el lenguaje que habla sobre la mujer. En el trabajo de Zofia Kulik, a parte de los atributos de poder que acompañan al hombre representado, este resulta indefenso, impotente, sumiso; representado en posturas convencionales y expuesto a través de su desnudez, queda ridiculizado. Al despojarle de la ropa se le desarma y, por lo tanto, pierde la fuerza de la acción y la posibilidad de dar órdenes. Kulik también rompió con las nociones pasivas de la mujer en el arte.⁵¹

En sus trabajos posteriores, la figura de la mujer que antes era uno de los elementos del mosaico llega a ser el elemento principal de sus obras. *Wspaniałość siebie IIIb* (La magnificencia de uno mismo IIIb, 1997) es un retrato de la artista inspirado en la imagen de la reina Isabel I.⁵² Su traje está decorado con ornamentos compuestos de múltiples figuras humanas (otra

48 Zofia Kulik explica: «El trabajo se puede dividir en tres partes: izquierda, central y derecha. La izquierda y la derecha son como una fachada de una iglesia situada horizontalmente (el reflejo del espejo de la parte izquierda en la derecha y viceversa). En la parte inferior de esta fachada (hay que girar la obra 90 grados) se sitúa la Puerta de Brandemburgo con el cielo dividido en cinco partes en forma de balas. La simetría de los lados izquierdo y derecho es aparente. Existen claras diferencias entre el "relleno" del lado izquierdo y el del derecho. La parte izquierda está dedicada a la mujer. En el centro del rosetón del lado izquierdo se encuentra el monumento a la Madre-Patria de Leningrado (San Petersburgo). Alrededor del monumento hay un círculo de figuras femeninas con cortinajes, cuyas caras están alternativamente cubiertas y descubiertas. Entre el rosetón y la puerta está la reproducción de la pintura de Ewa Szyndler del año 1902. La cita de *Eros en el arte polaco* de Teresa Grzybkowska: "En los círculos académicos polacos reinaba el infantilismo tímido, sentimental y sensible. En el cuerpo femenino exuberante se veía más a menudo la mente y la mentalidad de una niña". En la parte izquierda y derecha está el frontispicio (cuando el trabajo se gira 90 grados, y cuando no está girado entonces esta está abajo y debajo del triángulo) en el que hay fotogramas de la pantalla del televisor con mujeres ordenadas en fila: chicas bailando, elecciones de Miss América, las niñas chinas cantando en honor del presidente Mao, etc. El lado derecho está dedicado al hombre. En el centro se sitúa el monumento delante y detrás de Magnitogorsk (la ciudad era el símbolo de la potencia industrial de la URSS): dos trabajadores sujetan una enorme espada (uno puede suponer que una gran parte de la industria de armamentos se situaba aquí). El círculo del rosetón lo llena la imagen de un hombre desnudo, quien sujeta "victorioso" un ropaje sobre su cabeza y en lugar de falo tiene el puntiagudo mástil de la bandera (atributo que uso con frecuencia). En la parte izquierda del rosetón, en el lugar analógico a Ewa Szyndler, está un hombre con un palo dirigido hacia el centro de la composición. Las casillas junto al frontispicio análogicamente al lado izquierdo la llenan los fotogramas de la pantalla del televisor con filas de soldados de diferentes ejércitos del mundo. Parte central: mandala, en el centro del cual hay una estrella con muchos brazos. El marco: barras de color gris en la parte superior e inferior (justo al lado de la franja externa) llenan la pantalla del televisor. Las imágenes congeladas de los disparos. En las esquinas del trabajo estoy yo misma, sujeto un palo puntiagudo y en mi vientre se ve un cargador con cinco balas (de forma similar a la del cielo de la Puerta de Brandemburgo)». En: KULIK, Z. «Wszystkie pociski są jednym pociskiem» (Todos los misiles son un misil). En: la página web de MOCÁK (Museo de Arte Contemporáneo de Cracovia), mocak.pl. Disponible en: <http://www.mocak.pl/wszystkie-pociski-sa-jednym-pociskiem> (acceso: 27-02-2015).

49 La frase se encuentra en los comentarios a la parte III de la obra de Thomas Stearns Eliot *Wasted land* (Tierra baldía, 1922). En: ELIOT, T. S. *Ziemia Jałowa*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, trad. C. Miłosz, 1989, pág. 98.

50 SIENKIEWICZ, K. Zofia Kulik. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/zofia-kulik> (publicado: 30-04-2014, acceso: 26-02-2015).

51 KOWALCZYK, I. «Wątki feministyczne w sztuce polskiej» (Temas feministas en el arte polaco). *Op. cit.*, págs. 145-147.

52 Zofia Kulik – *Wspaniałość siebie IIIb*. En: la página web de Fundacja Sztuki Polskiej ING (Fundación de Arte Polaco ING), ingart.pl, <http://ingart.pl/pl/collection/work/kulik-zofia-wspanialosc-siebie-iiiib> (acceso: 05-02-2015).

vez el modelo fue Zbigniew Libera), hipnóticamente repetitivos, que realizan gestos rituales misteriosos. La artista reemplaza los atributos de poder con un pepino y una flor de la hierba de San Juan, y le da así a la obra una dimensión irónica.

Los trabajos de Zofia Kulik tienen un claro trasfondo feminista. La artista de forma consciente analiza los temas desde esta perspectiva. De hecho, a una pregunta de Izabela Kowalczyk sobre el feminismo contestó:

«Sigo aprendiendo del feminismo. Ésta es una cuestión de la toma de conciencia. Las mujeres que de antemano decidieron separarse del feminismo son, en mi opinión, una especie de psico-virgenes».⁵³

Los trabajos de Kulik se interpretaron también en el contexto histórico como universalmente reveladores del «masoquismo como el centro del mecanismo de formación de la subjetividad psico-cultural en los países de la Europa del Este, el perverso placer de la sumisión al sistema del poder, de ser víctimas», como por ejemplo ocurre en la interpretación psicoanalítica de Ewa Lajer-Burcharth.⁵⁴

El problema de los mecanismos de poder que funcionan en nosotros mismos apareció también en el arte de **Katarzyna Kozyra** (n. 1963). En su trabajo, frecuentemente censurado y atacado, *Więzy krwi* (Los vínculos de sangre, 1995), trata el tema de la mujer como víctima de la guerra. Las fotografías de la artista y de su hermana se colocan junto a la cruz y la medialuna, que simbolizaban dos religiones –el cristianismo y el islam–, así como la ayuda humanitaria (el movimiento internacional de la Cruz Roja y de la Media Luna Roja).⁵⁵ Su obra se basa en la oposición de los cuerpos desnudos e indefensos de las hermanas contra los símbolos religiosos. El parentesco entre las mujeres resulta una protesta contra el gobierno de los hombres, que tratan la religión como el nuevo espacio de su dominación. Los vínculos de sangre entre las hermanas suponen el contrapeso de «la competencia fraternal».⁵⁶

En cambio, los trabajos *Olimpia*, *Łaźnia I* (Baño I) y *Łaźnia II* (Baño II) revelan la ambigüedad de lo corporal, así como las estrategias de la «tabuización» y la exclusión presentes en la sociedad.

Olimpia (Olimpia, 1997) es un tríptico fotográfico que presenta a Katarzyna Kozyra posando como la modelo de la famosa *Olimpia* (1863), de Édouard Manet, junto con un vídeo que documenta el tratamiento de quimioterapia de la artista, quien desde 1992 padecía de cáncer. A diferencia de la obra de Manet, que también provocó grandes controversias en su momento, en el trabajo de Kozyra el cuerpo de la mujer es viejo o está enfermo, lo que no solo revela el estereotipo del funcionamiento del físico femenino en la esfera pública (dictado por las exigencias de la «mirada masculina»), sino también introduce un gran avance en el actual canon estético.⁵⁷ La artista revela el problema de la visibilidad e invisibilidad de ciertos tipos de los cuerpos y analiza las estructuras de la percepción y del poder, presentes en la cultura visual. *Olimpia* nos fuerza a preguntarnos por qué nos resulta tan difícil mirar el cuerpo femenino imperfecto; la respuesta a esta pregunta nos lleva a la conclusión que este tipo de imágenes constituyen una especie de tabú. No estamos acostumbrados a ver la vejez, la fealdad, la enfermedad, sobre todo en el caso de las mujeres.

53 KOWALCZYK, I. *Władza też ma ciało – rozmowa z Zofią Kulik* (El poder también tiene cuerpo – entrevista con Zofia Kulik). En: KULIK, Z. La página web personal, kulikzofia.pl. Disponible en: http://www.kulikzofia.pl/polski/ok3/ok3_kowalczyk3.html (publicado: 2002, acceso: 27-02-20015).

54 SIENKIEWICZ, K. *Zofia Kulik... Op. cit.*

55 ZYDOROWICZ, J. *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku* (El virus artístico. Arte crítico polaco en el contexto de las transformaciones culturales después del 1989). Warszawa: Instytut im. Adama Mickiewicza, 2005, pág. 136.

56 LISIEWICZ, M. *Kobieta o kobiecie* (Mujer sobre mujer), catálogo de exposición. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1996, pág. 28.

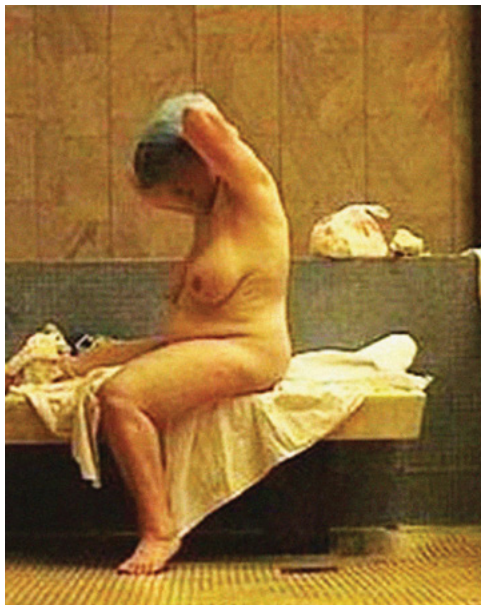
57 SIENKIEWICZ, K. *Katarzyna Kozyra*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/anna-baumgart> (publicado: 06-2006, actualizado: 05-05-2014, acceso: 01-03-2015).



Katarzyna Kozyra,
Więzy krwi (Los vínculos de sangre),
fotografía, 1995



Katarzyna Kozyra,
Olimpia (Olimpia) –
fragmento de tríptico,
fotografía, 1997



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia I* (Baño I),
vídeo, 1997



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II* (Baño II),
vídeo, 1999

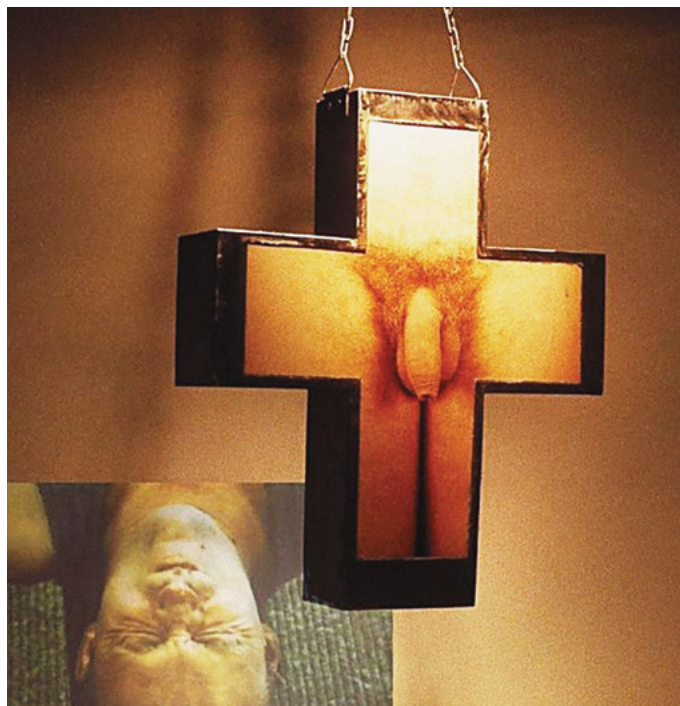
En *Łaźnia I* (Baño I, 1997), Kozyra filmó con una cámara oculta el interior de un baño femenino. Las mujeres mayores al arreglarse adoptan, de forma natural, posturas parecidas a las de los cuadros de los pintores clásicos. Kozyra, una vez, más provoca el encuentro del espectador con el cuerpo marcado por la edad y, por lo tanto, excluido. La instalación de vídeo empieza y termina con los cuadros de Rembrandt e Ingres, demostrando así que el canon de belleza en el arte es variable.

En *Łaźnia II* (Baño II, 1999), la artista entra en un baño masculino disfrazada de hombre. Socava el orden «natural» –la biología ya no es un obstáculo para cruzar esta división–. Es suficiente construir el cuerpo de tal forma que se corresponda con los códigos exteriores del género opuesto. El peligro del enmascaramiento y el gesto radical de ponerse un pene falso demuestran esta posibilidad de «construir» el cuerpo y sus atributos sexuales. El gesto es, por ende, simbólico –cuestiona las divisiones incontestables y, de esa manera, cuestiona a la vez la relación del poder en la sociedad.

Los trabajos de Kozyra descubren no solo los cuerpos mismos, sino los mecanismos que asocian ciertos significados, es decir, los cuerpos como construcciones culturales. Katarzyna Kozyra, mostrando la diferente estructura de los baños femeninos y masculinos, exhibe también las construcciones relacionadas con el género: la identificación de las mujeres con la zona privada, los hombres con la zona pública y, como resultado de ello, los diferentes patrones culturales de los comportamientos impuestos por la sociedad. En relación con las teorías de Judith Butler, que aseguran que no hay biología sin la cultura,⁵⁸ la artista presenta el significado del cuerpo construido no solo por la propia anatomía, sino también por las relaciones sociales y psicológicas, que definen el cuerpo y la biología. Kozyra muestra que el género, el sexo y el cuerpo mismo son, de hecho, construcciones artificiales de símbolos y códigos sociales.

58 Ver: BUTLER, J. *Gender Trouble...* Op. cit. y BUTLER, J. *Bodies That Matter...* Op. cit. Ver también: el presente Capítulo, Apartado 03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura. Contexto de la investigación.

Dorota Nieznalska,
Pasja (Pasión),
instalación, 2001



El estudio y la puesta en cuestión de las normas opresivas no solo en lo femenino, sino también en lo masculino –como categorías inseparablemente vinculadas e interdependientes– fue un sello distintivo de las actividades dentro del círculo de arte feminista de la época. El vídeo de la instalación de **Dorota Nieznalska** (n. 1973), *Pasja* (Pasión, 2001),⁵⁹ aborda el problema de la violencia contra el cuerpo masculino. El trabajo se refiere al doble significado del término «pasión», que puede entenderse como un martirio (en polaco la palabra se utiliza principalmente en el contexto de la Pasión de Cristo), o bien como la dedicación a algo, el hacer algo «con pasión». La obra consta de una instalación con la imagen de unos genitales masculinos puestos en la cruz y un vídeo que explica el uso de la simbólica y la terminología. El vídeo muestra a un hombre entrenando en un gimnasio. El significado de este trabajo apela al problema de la «masculinidad» (de ahí la invocación a los genitales masculinos), que debe ser entrenada, ejercitada y musculosa para poder alcanzar la imagen deseada. Los hombres que de forma consciente ejercen el culturismo, someten su cuerpo a torturas, y lo hacen con dedicación, pasión y, frecuentemente, como un martirio.

Nieznalska toca el tema de la masculinidad, que se describe muchas veces de maneras opuestas. Por un lado, es fuente de fascinación; por otro, de miedo y temor.⁶⁰ Como observa Paweł Leszkowicz, la masculinidad en la Polonia pos-totalitaria no se define por el éxito y la dominación, sino por el soñar con ellos. El resultado de los condicionantes sociales es más bien la frustración económica, sexual y política de los hombres.⁶¹

«Quise comparar la masculinidad con el sufrimiento, quise mostrar cuánta dedicación y pasión hay que tener para poder alcanzar el ideal de la masculinidad», aclaraba la artista en una de sus entrevistas.⁶²

59 El proyecto ha sido mencionado anteriormente en el contexto del escándalo que provocó en 2001. Debido a la exposición de los genitales masculinos en una cruz, la artista fue acusada de haber ofendido los sentimientos religiosos. El proceso judicial duró hasta 2009. Ver: el presente capítulo, Apartado 03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura. Contexto de la investigación.

60 KOWALCZYK, I. «Sztuka feministyczna w Polsce...» (El arte feminista en Polonia...). Op. cit.

61 LESZKOWICZ, P. «Sztuka a płęć. Szkic o najnowszej sztuce polskiej» (Arte y género. Boceto sobre el arte más contemporáneo en Polonia). En: *Magazyn Sztuki* (Revista de Arte), 1999, núm. 22, pág. 97.

62 GRZEBĄKOWSKA, M. y KARAS, D. «Nieznalska stanie w bramie – rozmowa z Dorotą Nieznalską» (Nieznalska se pondrá en la puerta – entrevista con Dorota Nieznalska). En: *Duży Format* (Formato Grande), 18-08-2011.



Katarzyna Górna,
Dziesięć panien
(Las diez vírgenes),
instalación, 1995

De manera similar, **Katarzyna Górna** (n. 1968) aborda el tema de los estereotipos de género en las imágenes usando los símbolos religiosos y la iconografía sacra. Es fácil observar la evolución de su pensamiento en el conjunto de sus trabajos, con un claro toque feminista, desde el estudio del área de creación de los símbolos culturales, hasta el desarrollo de una postura más definida, luchadora, demandante. La perspectiva femenina se nota, entonces, no solo en la reflexión sobre su propio género, sino también en la deconstrucción de la dominación masculina. Así, Górna abarca temas complicados, que a menudo formaban parte de los tabúes de la sociedad.

La instalación fotográfica *Dziesięć panien* (Las diez vírgenes, 1995) se refiere a la parábola de las diez vírgenes –de las cuales, según la Biblia, cinco eran prudentes y cinco insensatas.⁶³ La obra se compone de imágenes de mujeres desnudas, claramente intimidadas y avergonzadas por su desnudez. Las fotografías tienen un carácter personal, muy diferente al de los que se conocían a través de los anuncios o de la industria erótica. Delante de ellas hay unos camisones arrugados, hechos de papel –un símbolo de la inocencia, la pureza, la virginidad–. Además, el material delicado en el que se fabricaron podría sugerir la fugacidad de este estado. El trabajo lo completa con los las ecografías de cada modelo, mostrando que la mitad de ellas están embarazadas. Górna no indica, sin embargo, qué vírgenes forman parte del grupo de las prudentes y cuáles de las insensatas. El trabajo se refiere a la hipocresía social, que en la cultura católica polaca acompaña al tema de la sexualidad de la mujer,⁶⁴ así como a la complicada situación de las madres en la realidad polaca del capitalismo inmaduro.⁶⁵

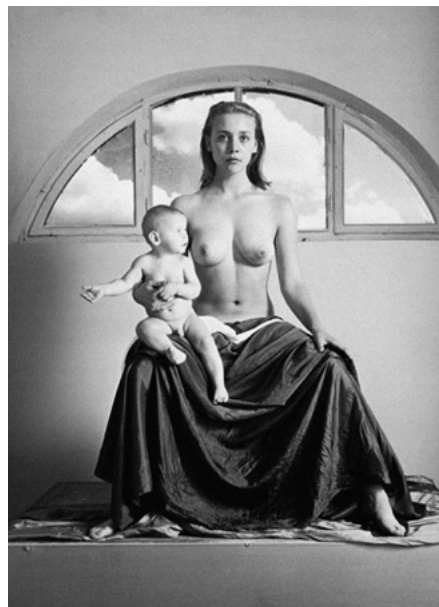
La obra más famosa de Katarzyna Górna fue el ciclo *Madonny* (Madonas, 1996-2001), en el que la artista utiliza los patrones iconográficos extraídos del arte religioso. Yuxtapone los motivos del arte clásico con un medio: la fotografía. La parte más expuesta y reproducida de la serie es un tríptico que hace referencia a la Bella Madona, la Virgen con el Niño y la Pietà. Las primeras

63 La parábola de las diez vírgenes es una de las parábolas de Jesús de Nazaret recogida en el Nuevo Testamento. Su texto es el siguiente: «Entonces el Reino de los Cielos será semejante a diez vírgenes que tomando sus lámparas, salieron a recibir al novio. Cinco de ellas eran prudentes y cinco insensatas. Las insensatas, tomando sus lámparas, no tomaron consigo aceite; mas las prudentes tomaron aceite en sus vasijas, juntamente con sus lámparas. Y tardándose el esposo, cabecearon todas y se durmieron. Y a la medianoche se oyó un clamor: ¡Aquí viene el esposo; salid a recibirle! Entonces todas aquellas vírgenes se levantaron, y arreglaron sus lámparas. Y las insensatas dijeron a las prudentes: dadnos de vuestro aceite; porque nuestras lámparas se apagan. Mas las prudentes respondieron diciendo: Para que no nos falte a nosotras y a vosotras, id más bien a los que venden, y comprad para vosotras mismas. Pero mientras ellas iban a comprar, vino el novio; y las que estaban preparadas entraron con él a la boda; y se cerró la puerta. Después vinieron también las otras vírgenes, diciendo: ¡Señor, señor, ábrenos! Mas él, respondiendo, dijo: De cierto os digo, que no os conozco. Velad, pues, porque no sabéis el día ni la hora en que el Hijo del Hombre ha de venir». En: Mt 25, 1-13 – según versión de Reina Valera, 1960.

64 Cuestiones acerca de la ambigüedad del tema de la sexualidad femenina en la cultura polaca están analizados de una manera más amplia en el presente capítulo, en la parte dedicada a Alicja Żebrowska y su proyecto *Grzech pierworodny* (Pecado original, 1994).

65 Se trata del carácter antifeminista y antifemenino de los cambios neoliberales, presentado en el presente capítulo, Apartado 03.2.1.2. Políticas de género en la época de la transición capitalista.

Katarzyna Górna,
Madonny (Madonas),
fotografía,
1996-2001



imágenes muestran a una chica joven que recuerda a la Venus de la pintura «El nacimiento de Venus» (1482-1484), de Sandro Botticelli. Por su pierna cae sangre –de esta manera, haciendo hincapié en el aspecto físico y la fisiología, Górna rompe con la tradición del arte clásico–. En la imitación de la Pietà, la mujer sostiene en sus brazos el cuerpo de un hombre sonriente con una evidente erección. La pareja puede representar tanto a una madre con su hijo, como a dos amantes.

En Madonas, Górna crea una imagen femenina negada por el discurso católico –una mujer dotada con el cuerpo físico, autoconsciente, dominante–. Además, los tres motivos iconográficos fácilmente reconocibles representan, al mismo tiempo, tres períodos de la vida de la mujer –la adolescencia (cuando nace la sexualidad), la maternidad y la relación con un hombre–.

Górna concibe una representación positiva de la feminidad y recupera la corporalidad y la sexualidad de la mujer-madre. Las madonas, a diferencia de la Madre Virgen «oficial» no tienen cara de desaliento, es como si estuvieran abrumadas por el papel que se les asigna. Górna presenta a mujeres que no temen a su propio cuerpo. Las posturas se revelan llenas de orgullo y libres de vergüenza. Tienen el cuerpo recto, el pecho descubierto, que tampoco las avergüenza. Como se puede deducir, Górna rechaza la santidad de la maternidad, recuerda que ser madre no invalida el ser amante. Demuestra que el erotismo de las madonas es tan natural y obvio que elimina por completo la creencia negativa en el poder de la sexualidad femenina. Sus madonas no son agresivas en su desnudez, su sexualidad es natural, suave y alegre.⁶⁶

La artista así lo explica:

El título del trabajo es un tanto religioso, y la manera de componer las fotos, como por ejemplo los arcos de las ventanas detrás de los personajes, sugiere los interiores de los templos. [...] Yo uso la imagen de los dioses y, en referencia a la iconografía cristiana, las imágenes piadosas. Lo hago para privarlas de su santidad. [...] Esta es mi polémica con la Iglesia, con su imagen de la madre-madonna, con la noción de pureza. [...] Vivimos en un país donde todo el mundo tiene derecho a una opinión –la Iglesia también, pero yo igualmente dispongo de este derecho, y lo tienen todas las demás mujeres.⁶⁷

Un discurso similar se nota en el tríptico *Fuck Me, Fuck You, Peace* (2000), donde modelos de todas las edades realizan gestos evidenciados en el título. La artista destaca las diferentes necesidades de la mujer en los distintos períodos de su vida, además del cambio de la fuente de su fuerza y motivación. Es significativo el hecho de que la artista subraye que las mujeres pueden decidir sobre sí mismas y su cuerpo.

El problema de la sexualidad femenina, la forma en que se define y de su arquetipización, es el tema principal del trabajo de **Alicja Żebrowska** (n. 1956), sobre todo el de la instalación titulada *Grzech Pierworodny* (Pecado original, 1994).⁶⁸ El título se refiere al pasaje bíblico del Génesis, al momento en el que la primera mujer es desterrada, junto con el primer hombre, al exilio del Paraíso, y se le carga con el dolor de dar a la luz: «En gran manera multiplicaré tu dolor en el parto, con dolor darás a luz los hijos; y con todo, tu deseo

66 LEWANDOWSKA, A. «Cieleśność odzyskiwana w "Madonnach" Katarzyny Górnej» (Lo físico recuperado en las «Madonas» de Katarzyna Górna). En: *Artmix*, 2007, núm. 7.

67 ŻMIJEWSKI, A. «Rozmowa z Katarzyną Górna» (Entrevista con Katarzyna Górna). En: ŻMIJEWSKI, A. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* (Cuerpos temblando. Entrevistas con artistas). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2006, págs. 111-112.

68 Ver: ŻEBROWSKA, A. *Grzech pierworodny* (Pecado original). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicia-grzech-pierworodny> (acceso: 01-02-2015).

será para tu marido, y él tendrá dominio sobre ti». ⁶⁹ Los representantes de la Iglesia católica, en su tiempo, se apoyaron frecuentemente en este discurso del Génesis para confirmar sus teorías sobre la inferioridad de las mujeres, o incluso las teorías sobre la mujer como fuente de todos los males. ⁷⁰

La artista destapa la fuerza de los mitos relacionados con la sexualidad femenina que se perciben como pecado y los yuxtapone a los mitos contemporáneos de belleza, representados por una muñeca Barbie que sale de una vagina.

Pecado original representa la rebelión de la mujer, que se niega a tratar la sexualidad como algo pecaminoso. Revela también cómo de ambivalente es en la cultura polaca la actitud hacia la sexualidad femenina. La mujer se manifiesta como algo ennoblecido, que despierta deseo, pero al mismo tiempo su sexualidad se asocia con el pecado y causa miedo. Por otra parte, en el ámbito de la representación, se la empuja hacia un área prohibida –a la pornografía, que se define, de modo no oficial, como prohibido, oscuro, sucio. Como ha ocurrido en otros momentos en la historia del arte, la imagen de los genitales no se puede exhibir, porque esta es el área de la representación de lo permitido (visible, abierto). ⁷¹ El sexo y la sexualidad pertenecen a la esfera privada y funcionan como algo invisible. La artista rompe con este patrón: incluye en su obra elementos obscenos, ignorados hasta entonces. A pesar de usar métodos que rozan la pornografía, se desliga también de este patrón –debido a que aquí se elimina el placer visual–. De hecho, la imagen de Żebrowska resulta inquietante, para algunos incluso asusta y produce asco.

La vagina femenina, que inspira miedo y repulsión, nos conduce hacia la teoría de «lo abyecto» planteada por Julia Kristeva, quien habla sobre la incompleta y desgarrada identidad construida a partir del cuerpo, y en la que se descartan los aspectos corporales que desagradan al espectador. ⁷² Es aquí precisamente donde surge el choque de las diferentes construcciones de la

69 Génesis 3:16 (versión de Reina Valera, 1960).

70 Para san Agustín, la mujer era una persona con habilidades intelectuales mucho más bajas que el hombre, por lo cual su único objetivo en la vida era tener hijos. Según Juan Crisóstomo, la mujer estaba subordinada al hombre, porque esa era la intención de Dios, quien la creó en segundo lugar. Tertuliano llamó a la mujer «puertas del diablo», y la culpó de la caída de la humanidad y de llevar al hombre por la senda del pecado. Clemente de Alejandría escribió: «Toda mujer debe estar disgustada por la idea de ser una mujer». En: ADAMIAK, E. *Milcząca obecność. O roli kobiety w kościele* (Presencia silenciosa. Sobre el rol de la mujer en la Iglesia), Warszawa: Więź, 1999, pág. 47.

Filón de Alejandría veía la amenaza más grande en la sexualidad femenina que, según él, despertó el deseo carnal en Adán y así inició el pecado. Para Tomás de Aquino, que adoptó las teorías sobre la mujer de Aristóteles, la mujer no era más que un hombre mal formado. En: KRAKOWIECKA, E. «Feministyczna interpretacja Księgi Genesis» (La interpretación feminista del Génesis). En: *Pętnym Głosem* (En voz alta), 1996, núm. 4, pág. 58.

Como escribe la teóloga Elżbieta Adamiak, tanto san Agustín como Tomás de Aquino determinaban las ideas sobre la mujer y la feminidad durante muchos siglos: «Su modo de pensar era fuertemente androcéntrico. La mujer existía tan solo por el hombre, en caso de la creación se encontraba en un segundo lugar y en mayor medida contribuyó al pecado. Si bien es cierto que ha participado en la redención de Cristo, de todos modos no superó el papel secundario». En: ADAMIAK, E. «O co chodzi w teologii feministycznej?» (¿Qué es la teología feminista?). En: *Więź* (Vínculo), 1993, núm. 1, pág. 75.

Kate Millet, la autora del famoso libro *Sexual Politics* (Políticas sexuales, 1969), también se refirió al libro del Génesis, destacando su importancia en la creación de la cultura patriarcal. Según Millet, en la historia del pecado original, la independencia de la mujer queda castigada: desde entonces su sexualidad debe servir exclusivamente a la procreación, y esta debe estar subordinada al hombre y servirle. La sexualidad femenina queda pues relacionada con el pecado, cargada con el estigma de la vergüenza oculta y empujada al área de la invisibilidad. En: HOŁÓWKA, T. (comp.) *Nikt nie rodzi się kobietą* (Nadie nace mujer). Warszawa: Czytelnik, trad. T. Hołówka, 1982, pág. 82.

71 Los órganos reproductivos de las mujeres se mantuvieron invisibles en el arte, porque reflejaban el poder sexual, lo que en los espectadores masculinos, según el psicoanálisis, despertaba miedo a la castración. Por lo tanto, a pesar de que el cuerpo femenino era objeto de contemplación en el arte, los genitales femeninos nunca estaban presentes –se los enmascaraba o tapaba–. Se convirtieron en algo tabú, es decir, provocaban temor, pero al mismo tiempo despertaban el deseo –la inconsciente necesidad de conocer–. En: FREUD, S. *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków* (Totem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos). Warszawa: KR R. Reszke, trad. M. Poręba, 1997, pág. 49.

72 La teoría de Julia Kristeva es una explicación psicoanalítica de la identidad desgarrada e incompleta, construida sobre la base del cuerpo, donde se eliminan aquellos aspectos de lo corporal que despiertan repugnancia, es decir todo aquello que cruza la frontera entre el interior y el exterior (las sustancias corporales como orina, heces o vómito). Según Kristeva, el sujeto surge en el momento de la separación de la madre. Ella es el primer «otro» del cual nos separamos (en inglés: 'mother'). Esta etapa inicial de autoidentificación está relacionada con el proceso de cruzar la frontera entre el interior del cuerpo abnegado y el mundo exterior. De esta manera el sujeto se forma en el contexto del asco. Ver: KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Op. cit.



Alicja Żebrowska,
Grzech Pierworodny
(Pecado original),
vídeo, 1994



Alicja Żebrowska,
Tajemnica patrzy
(El misterio está mirando),
vídeo, 1995

sexualidad femenina: la que se basa en la satisfacción de las necesidades de los hombres; la que se consideraba algo aterrador y pecaminoso, aunque al mismo tiempo está sujeta al control de los mecanismos de poder; y la que escenifica el placer íntimo.

El pecado original, aunque universal, adquiere un significado más potente en el contexto de la realidad polaca, donde la sexualidad femenina es objeto de una manipulación política. Żebrowska realizó su trabajo un año después de la puesta en vigor de la estricta ley antiaborto, en el año 1993, y se adhirió así a la tensa red de discusiones que surgió en torno a dicha ley.⁷³ La opinión de Żebrowska es firme: «El sexo que nuestro se refiere a la esencia de las vivencias de la mujer. Es, al mismo tiempo, político. [...] Yo no quiero que mi cuerpo le sirva al país».⁷⁴

En otro momento añadió:

Si asumimos que la vagina es el asunto más íntimo de la mujer y el parto es la experiencia más íntima que una mujer puede experimentar, entonces ¿por qué el Estado impone una serie de restricciones a la vagina? Me refiero al derecho al aborto, donde los asuntos más íntimos de las mujeres son objeto de manipulación y del cínico juego político. El lugar más íntimo se convierte en el más público. El Estado sirve para proteger mi privacidad y mientras tanto interfiere brutalmente en ella. [...] Retirarles el poder sobre mi cuerpo al Estado y a la Iglesia lo considero como un asunto muy importante. Quien tiene la consciencia de su propio cuerpo puede tener su control.⁷⁵

Un año más tarde Żebrowska grabó el vídeo titulado *Tajemnica patrzy* (El misterio está mirando, 1995),⁷⁶ donde otra vez confronta la sexualidad femenina con la privilegiada perspectiva masculina. La obra presenta una vagina «disfrazada», de una manera bastante realista, como un ojo humano. Este se abre, se cierra y se mueve, cambiando el ángulo de la mirada. La vagina ciega y pasiva se convierte en un organismo autónomo que puede ver y observar, lo cual en el contexto del proyecto anterior, *Pecado original*, se puede interpretar como una alusión al omnividente «Ojo de Dios». Así, la artista hace el gesto simbólico de romper con el orden patriarcal y rechazar sus mecanismos de control sobre la sexualidad femenina. Izabela Kowalczyk escribió al respecto de este trabajo:

Lo paradójico de nuestra realidad es que los que predicán la misión de las mujeres como madres y consideran la maternidad como algo sagrado hablan con asco sobre lo físico y la sexualidad. Żebrowska,

73 Según los opositores de la estricta ley antiaborto del año 1993, los efectos de esta revelaron la hipocresía moral de los defensores de los «niños no natos», ya que la aplicación de las soluciones legales resultó muy selectiva. La ley impone una obligación de la educación en el campo de la procreación consciente y la planificación familiar, la introducción de los conocimientos sobre la vida sexual humana en el programa escolar y el acceso a los métodos anticonceptivos. Sin embargo, esta parte de la ley se silencia constantemente y se bloquean los intentos de su ejecución (por ejemplo, cada vez más se limita el acceso a los anticonceptivos y se reduce actividades educativas). En consecuencia, no disminuye el número real de abortos, sino que éstos se realizan de forma ilegal o en el extranjero, sin entrar a las estadísticas. Una de las razones de esta situación parece ser la imagen negativa de la sexualidad en Polonia, donde se la percibe todavía como algo pecaminoso. El sexo tan solo está permitido si queda controlado y cumple los objetivos del Estado. Por lo tanto, se prioriza un solo modelo: el matrimonio heterosexual con la actividad sexual orientada exclusivamente a la procreación. Así, según los críticos de la ley antiaborto, en nombre de los valores tradicionales, la seguridad del Estado y comunión, se adapta la restricción moral y política antisexual, que en realidad es la lucha de la Iglesia por mantener su posición. En: GRAFF, A. *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie* (Detonación. Sobre el género, la sexualidad y la nación). Warszawa: W.A.B., 2008, págs. 156-169.

74 GUZEK, L. «Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu – rozmowa z Alicją Żebrowską» (No quiero que mi cuerpo sirva al Estado – entrevista con Alicja Żebrowska). En: *Żywa Galeria* (Galería Viva), 1998, núm. 3.

75 LESZKOWICZ, P. «Grzechy Alicji Żebrowskiej: sztuka a aborcja» (Los pecados de Alicja Żebrowska: arte y aborto). En: *Artmix*, 2001, núm. 1.

76 Ver: ŻEBROWSKA, A. *Tajemnica patrzy* (El misterio está mirando). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicia-tajemnica-patrzy> (acceso: 28-02-2015).



Alicja Żebrowska,
*Onone. A World
after the World*
(Onone. Un mundo
después del mundo),
video, 1995-1997

mostrando la carne, despojó a la vagina de los mitos que todavía se reproducen en la cultura. La artista se opuso a los tópicos sobre la misión de la mujer y el maravilloso don de la maternidad. Nos forzó a mirar a los «ojos de la vagina».⁷⁷

Żebrowska explotó también otras formas de la sexualidad. En su obra propuso nuevas modalidades que escapan de los significados opresores de la sexualidad femenina. En el vídeo *Onone. A World after the World* (Onone. Un mundo después del mundo, 1995-1997),⁷⁸ la artista crea un mundo utópico en el que la diferenciación entre los dos sexos ha desaparecido. Żebrowska supera, de esta manera, la división dualista del género. Buscó para ello cuerpos transgresores que, según Judith Butler, debilitaban el sistema de poder basado en una división binaria.⁷⁹

El trabajo se compone de varias fotografías en las que se representan cuerpos desnudos, a veces cubiertos con trajes de película transparente, que se exhiben tanto con la naturaleza en el fondo como en el espacio de un gabinete médico. Estos personajes tienen características sexuales hermafroditas, aunque sus órganos reproductivos no tienen una apariencia «normal» –algunos poseen tubos muy largos en forma de pene, en lugar de los senos tienen protectores rígidos que, también, se asemejan a penes–. Supone una visión de un nuevo reparto de la sexualidad –estos personajes son capaces de darse placer a sí mismos y también de autofecundarse–.

Aquí tiene lugar una construcción libre del cuerpo y del género de uno mismo –se produce así la realización de una de las utopías cibernéticas sobre la nueva percepción de la identidad, donde las antiguas divisiones han desaparecido. Cambian también los significados de los cuerpos –el cuerpo-máquina adquiere un rol importante, tal como en la visión utópica de la filósofa Donna Haraway. De acuerdo con el *Manifiesto Ciborg*⁸⁰: «Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y ser vivo, una criatura de realidad social y también ficticia». Representa, por lo tanto, las contradicciones incrustadas en las experiencias de la mujer que, según Haraway, son al mismo tiempo realidad y ficción. Debido a su modo de reproducción, que nada tiene que ver con el modo de los demás organismos, los ciborgs se liberan de la heterosexualidad.⁸¹ Esta visión se hace eco de la teoría radical de Shulamith Firestone, quien ya en los años setenta señaló a la carga de la reproducción biológica como la principal fuente de opresión de la mujer y abogó por la eliminación de esta con la tecnología para lograr la plena igualdad.⁸²

El trabajo de Żebrowska formó parte de una tendencia llamada «ciberfeminismo», que creció en los años noventa en los Estados Unidos. Las ciberfeministas exploraron una múltiple variedad de los aspectos del cuerpo y de su sexualidad, apoyándose en las nuevas posibilidades de la tecnología y la medicina.⁸³

77 KOWALCZYK, I. *Ciało i władza...* (El cuerpo y el poder...). Op. cit., pág. 123.

78 Ver: ŻEBROWSKA, A. *Onone*. En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicja-onone> (acceso: 01-02-2015).

79 BUTLER, J. *Gender Trouble...* Op. cit., passim.

80 Ver: HARAWAY, D. «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century». En: HARAWAY, D. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, págs. 149-181.

81 *Ibidem*.

82 En su libro *La dialéctica del sexo* (1970), Firestone argumenta que la desigualdad de género se debe a las estructuras sociales patriarcales que controlan a las mujeres mediante su condición biológica –la obligación de encargarse del pesado proceso reproductivo–. El embarazo y el parto los ve como un acto bárbaro y describe la historia de una amiga que compara el parto con «cagar una calabaza». Firestone propone el uso de la tecnología cibernética para desplazar las responsabilidades reproductivas, con todas sus desventajas, hacia las máquinas –organismos artificiales llamados ciborgs–. Prevé, entre otras cosas, el uso de la fertilización *in vitro* y la posibilidad de elegir el sexo de un bebé. Ver: FIRESTONE, S. *The Dialectic of Sex*. Op. cit.

83 RECKITT, H. y PHELAN, P. *Art and Feminism*. Op. cit., pág. 156.

En cuanto al aspecto formal del trabajo, vale la pena destacar las referencias a las creaciones de Caravaggio, Duchamp, Cindy Sherman, o bien de los hermanos Chapman. *Onone* se convirtió de esta manera en una parodia de los cánones culturales, tales como el narcisismo o androginia.⁸⁴

Una crítica visión futurista del cuerpo y su significado –esta vez en el contexto de la cultura consumista– aparece también en la obra de **Joanna Rajkowska** (n. 1968). *Satysfakcja gwarantowana* (La satisfacción garantizada, 2000) consiste en una serie de productos de consumo –bebidas y cosméticos–, producidos a base del cuerpo de la autora.

Este proyecto, a primera vista, parece más una acción de *marketing* que de arte. Rajkowska reprodujo sus trabajos mediante métodos industriales en cientos y miles de copias. El proyecto se compone de una serie de refrescos en lata de seis sabores, dos tipos de jabón, vaselina y perfumes. Los productos se elaboraron de acuerdo a las reglas del mercado (tienen su marca [«Satisfacción garantizada»], logo, embalaje, etc.) y son aptos para el uso (los refrescos se pueden beber, el jabón utilizar, los perfumes huelen bien). Aunque la producción masiva tiene un carácter impersonal y anónimo, en cambio, los productos de Rajkowska, transmiten unos contenidos muy personales: se componen con un autorretrato muy íntimo, dado que la materia prima de los productos de Rajkowska es ella misma.

En la lista de la composición de las bebidas, aparte de agua, CO² y conservantes, aparecen ingredientes tan inusuales como ADN, materia gris del cerebro, extracto de glándula mamaria, mucosidad de la vagina, córnea, endorfina –todo extraído de Joanna Rajkowska–. Algo similar ocurría en el caso de los cosméticos: la vaselina está hecha a base de saliva de la artista, los perfumes, con la adición de sus feromonas, y el jabón a partir de su grasa.

La artista preparó los productos junto con unas instrucciones sobre cómo usarlos, y entrega, de esta manera, su cuerpo en las manos del usuario, como un producto intermedio, listo para ser transformado:

Escucha. Prepara mi cuerpo. Conviértelo en una serie de refrescos en lata, cosméticos y congelados. Usa un cuerpo que este fresco, este es el mejor. Primero tendrás que quitar la piel y después dividir el cuerpo. Tienes que guardar algunos de los órganos, las glándulas y los fluidos corporales. No te olvides de las neuronas y de la grasa. Sobre la base de los ingredientes obtenidos, prepara los refrescos gaseosos con sabores diferentes, después el jabón, la vaselina, los perfumes y al final los congelados. Cuando ya lo hayas conseguido todo, véndelo a buen precio.⁸⁵

La obra demuestra de esta manera el rasgo más salvaje de la cultura de consumo, que se transforma lentamente en una cultura caníbal. El canibalismo se puede apreciar de forma simbólica, como el consumo de todo lo que nos ofrece la cultura, ya que la trampa del consumo consiste en que el apetito crece a medida que vamos comiendo y, por lo tanto, nunca queda satisfecho. Esta práctica conduce al hecho de consumirnos a nosotros mismos, algo que se puede observar en el ejemplo de las imágenes de la mujer en la cultura popular –destinadas precisamente al consumo visual–. La estrategia de Rajkowska se puede comparar con el fenómeno «culture jamming»,⁸⁶ es decir, el de la crítica de la cultura popular mediante su imitación, descrito, entre otros,

84 KOWALCZYK, I. *Ciało i władza...* (El cuerpo y el poder...). *Op. cit.*, pág. 125.

85 RAJKOWSKA, J. «Satysfakcja gwarantowana» (Satisfacción garantizada). En: GORZĄDEK, E. y SZABŁOWSKI, S. *Satysfakcja gwarantowana* (Satisfacción garantizada), catálogo de exposición. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2000, pág. 4.

86 La estrategia artística de «culture jamming» se hace muy relevante en la obra de las jóvenes artistas de la generación posfeminista, especialmente en la primera década del siglo XXI. Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2. El arte polaco feminista en los años 2000-2010.



Joanna Rajkowska,
Satysfakcja gwarantowana
(La satisfacción garantizada),
objetos, 1993



Anna Baumgart,
Dostałam to od mamy
(Me lo regaló mi madre),
escultura, 2002

por Anna Nacher⁸⁷: «La cultura (y por lo tanto la publicidad) era un terreno de juego, el segundo elemento clave de este juego era la parodia y el uso subversivo de imágenes para transmitir un mensaje totalmente diferente».⁸⁸

Esta estrategia la empleó también en sus trabajos **Anna Baumgart** (n. 1966). En los vídeos presentados bajo el mismo título *Jak tresowane dziewczynki robią filmy o miłości* (Cómo las niñas adiestradas hacen películas sobre el amor, 1997), hizo referencia directa a los géneros populares en la televisión. Sus trabajos adquieren el formato de informes y registran la vida privada de sus protagonistas, escuchando sus historias sobre la vida, el amor, la traición. La artista analiza las construcciones de la feminidad y busca su rastro en algo que resulta muy difícil de entender –las relaciones entre las personas: gestos, pensamientos, emociones–. Estas grabaciones de vídeo constituyen un intento de responder a la pregunta sobre cómo se generan nuestros sueños. Consiste en una búsqueda del mecanismo responsable de que el sueño más importante de la mujer sea el de conseguir un hombre y de sus esfuerzos para lograrlo, incluso pagando el precio de la sumisión, la renuncia de sus aspiraciones o la humillación. La artista comenta este fenómeno con estas palabras:

¡Los viejos sueños! Descifrándolos aprendemos sobre los patrones destructivos que nos esperan, nos enteramos de dónde están las jaulas, las trampas y los cebos antes de caer en ellos y por otro lado es interesante saber, cómo deberían ser los nuevos sueños y cómo deberíamos estar programadas de nuevo.⁸⁹

Las protagonistas de las películas de Baumgart en búsqueda del amor se meten en relaciones enfermizas, en las que se les hace daño, se las traiciona y abandona. Renuncian a su vida en beneficio de un objetivo mayor –el hombre, el soñado príncipe azul–. Permanecen a su lado aunque este les haga sufrir. Se les impone la convicción de que su felicidad consiste en tener un marido e hijos, dado que solo de esta manera se completa el rol de la mujer. Sin ello no son mujeres de verdad, no son nadie. En el mundo mostrado por Baumgart la feminidad no es un valor absoluto e independiente, sino relativo y dependiente –se determina tan solo en la presencia de lo masculino–. Las protagonistas de las películas de Anna Baumgart asumen papeles secundarios y se definen exclusivamente en la relación con un hombre.

Un elemento importante en estos trabajos de Anna Baumgart es la referencia a la cultura popular, es decir al formato de los reportajes, los tabloides sensacionalistas, las telenovelas y los *reality shows*. En la película *Prezerwatywy, pieniądze, money, lady – no problem* (Preservativos, dinero, money, lady – no problem, 1999) cuenta la vida de una señora de la limpieza, que mantiene con muchas dificultades a sus tres hijos fruto de la relación con un extranjero, con el que se comunica por medio de pocas palabras. En *Matka* (Madre, 1999) muestra la difícil relación entre una hija y su madre, que en la niña ve a un personaje de segunda categoría, condenado a un rol inferior en esta sociedad.

Las protagonistas de Baumgart descubren los momentos más dolorosos en su vida y, aunque la artista no usa una cámara oculta como Katarzyna Kozyra en *Baños*, también se refleja la lucha de las relaciones existentes entre sus protagonistas. Ella también se refiere a las maneras agresivas que aparecen en los momentos más íntimos y vergonzosos de la vida. Sin embargo, en la cultura

87 Anna Nacher (n. 1971): investigadora polaca, profesora en el Instituto de las Artes Audiovisuales de la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Se dedica a diversos aspectos de la cultura contemporánea, como las teorías de los medios, la antropología de las artes audiovisuales, los procesos de globalización y los estudios de género.

88 NACHER, A. «Przygody małej dziewczynki w świecie ponowoczesnym – sposoby bycia» (La aventuras de la niña pequeña en el mundo postmodernista – formas de ser). En: KOWALCZYK, I. y ZIERKIEWICZ, E. (comp.) *W poszukiwaniu małej dziewczynki* (En busca de la niña pequeña). Poznań: Konsola, 2003, pág. 49.

89 KOWALCZYK, I. *Matki-Polki...* (Las Madres polacas...). Op. cit., pág. 65.

popular, al tocar el tema del amor romántico, no se permite mostrar el lado oscuro de las relaciones entre hombre y mujer –no se muestra la humillación que vive en estos mitos la mujer, muchas veces rechazada y degradada–. La artista revela ese choque entre los mitos y la realidad. Utiliza la forma de un videoclip, construido en parte a base de instantáneas –escenas repetidas y acompañadas de música alta–. Se puede destacar aquí la analogía con el entrenamiento de los roles del género, que se ejerce mediante la cultura mediática.

En sus obras posteriores, la artista muestra la complicada relación sentimental entre madres e hijas, caracterizada por el amor, pero frecuentemente también por el conflicto y sufrimiento que tiene que ver con la transmisión de valores tradicionales y con las expectativas no cumplidas.

La serie *Matki i córki* (Madres e hijas, 2002) se compone de fotografías de revistas femeninas transformadas en retratos dobles de madres e hijas adolescentes. Esta idealizada creación, donde todas las madres e hijas son bellas y se parecen como si fueran hermanas, resulta inquietante y despertó la objeción del público. El ambiente idílico, según sus críticas, se rompe por culpa de los símbolos iconográficos de la cultura cristiana. A cada fotografía la artista añade citas que recuerdan por su estilo a los textos de las guías de consejos de las revistas, como por ejemplo: «La obligación más importante de una madre es darle a su hija un buen padre». Las sonrisas y la apariencia juvenil obligatoria en las fotografías de las madres hacen referencia a las imágenes de la cultura popular dominada por los ideales de belleza y juventud, donde no hay sitio para la figuración de mujeres mayores. En esta realidad, la hija se convierte en una rival para la madre y, a veces, en enemigo mortal, mostrando con ello un canibalismo cultural simbólico,⁹⁰ como lo hizo Joanna Rajkowska en *Satisfacción garantizada*.

En el trabajo *Dostałam to od mamy* (Me lo regaló mi madre, 2002), Baumgart continúa con el mismo tema. Presenta dos figuras femeninas de porcelana con vestidos de novia, que representan a la artista y a su hija. Son novias bellas y felices, con trajes y poses idénticas; parecen sacadas directamente de los sueños femeninos. Tienen, sin embargo, en los pies, unos estigmas sangrientos. De esta forma la artista muestra cómo la hija recibe de su madre no solo la belleza, sino también todo el peso de la tradición y de los esquemas grabados en el sistema patriarcal, invariable e inmutable desde hace generaciones.⁹¹ A este respecto, Joanna Turowicz⁹² escribe:

En el proyecto *Me lo regaló mi madre*, la artista continúa su historia femenina. Las figuras en los vestidos de novia [...] apelaban a los sueños femeninos tan fuertes en la cultura popular. Trajes decorativos, belleza de cuento de hadas. Aunque sabemos que las dividía una brecha generacional, eran casi idénticas. Paulatinamente empezaron a surgir preguntas. ¿Qué es lo que le dio la madre a la hija? ¿Qué es lo que transmitirá por su cuenta? ¿El sueño sobre un vestido de novia como un manto de iniciación, esperaba pasivo al príncipe azul? La pasividad lunática de las novias de blanco, posadas, puestas en venta, resultó ser muy inquietante.⁹³

Anna Baumgart toca también, al igual que Żebrowska, el tema de los derechos reproductivos y sexuales de las mujeres en Polonia. Su inspiración para la creación del trabajo *Bombowniczka* (Bombardeadora, 2004), igual

90 KOWALCZYK, I. *Matki-Polki...* (Las Madres polacas...). Op. cit., pág. 70.

91 GORZADEK, E. *Anna Baumgart*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/anna-baumgart> (publicado: 07-2010, actualizado: 02-02-2015, acceso: 11-02-2015).

92 Joanna Turowicz (n. 1974): historiadora y crítica de arte polaca, comisaria de exposiciones y directora de películas documentales.

93 TUROWICZ, J. «Stygmaty nie tylko kobiece» (Estigmas no solo femeninos). En: *Wianek cierniowy i róża* (La corona de espinas y la rosa), catálogo de exposición. Warszawa: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, 2002.

que en los anteriores proyectos cinematográficos, es una historia real, el caso individual de una mujer que encaja en el sistema de convenciones sociales opresivas. La artista hace referencia a la situación extrema de las mujeres solteras que decidían tener un hijo. La escultura de silicona muestra la figura de una chica evidentemente embarazada, vestida tan solo con una falda de color rojo que expone su barriga. La chica tiene el puño cerrado y el rostro escondido detrás de una máscara de cerdo. El embarazo, condición considerada en Polonia como bendita, se representa aquí de una manera muy diferente a la que dicta la tradición. Nos encontramos ante una mujer rebelde, segura de sí misma. No está armada, pero sí cargada de una agresión visible, que se puede liberar en cuanto la mujer se sienta asediada por la sociedad. El trabajo se expone con un fondo rojo que, en yuxtaposición con el cuerpo blanco de la figura, recuerda a la bandera nacional. Así, la obra adquiere una dimensión política –se trata de una alegoría del país como mujer-madre, a la cual se le niega el derecho al aborto, sin ofrecer ayuda ninguna al mismo tiempo.

«Esta persona asediada por el sistema, por las convenciones, que intenta romper. Debía cerrar el puño como protesta. Estaba desarmada, desnuda, pero al mismo tiempo era luchadora. Es una guerrera», explica la artista.⁹⁴

Polonia ya no es una víctima, sino una guerrera, aunque la máscara de cerdo sugiere cierto rechazo social. En muchas culturas el cerdo simboliza la impureza, el libertinaje sexual, aunque también la fertilidad y la naturaleza. La *Bombardeadora* supone, por lo tanto, la encarnación de una diosa pagana. Alicja Bielawska⁹⁵ escribe:

Es un trabajo muy potente, ambiguo, lleno de fuerza, incluso de agresividad. Si bien la imagen preferida por la tradición de la madre exime cualquier sentimiento negativo, la artista muestra una imagen diferente, de una mujer rebelde y segura de sí misma. Anna Baumgart toca en este trabajo muchos temas dolorosos –la situación de una madre soltera, abandonada a su propia suerte–, y su protesta contra la sociedad se compara incluso con la gente devastada por una guerra, por la política, agresión, desgarrada de todos los derechos, cuya reacción extrema es terrorismo.⁹⁶

Anna Baumgart añade:

En Polonia el cuerpo de la mujer es todavía terreno de la usurpación y en este terreno tropiezan los discursos de izquierdas y derechas. Mi *Bombardeadora* es un ejemplo de cómo cambia el significado de una figura situada en el área del arte dependiendo del conflicto exterior. Yo la veía como una terrorista, pero no como una sufragista. Por el color de su falda en combinación con un cuerpo blanco y la franja roja, las críticas de izquierda me acusaron de nacionalismo, y las de derecha de la ofensa de la imagen de la Madre polaca.⁹⁷

94 OSTAŁOWSKA, L. «Nie manipulować matką – rozmowa z dr Agnieszką Kościańską i Renatą Hryciuk, redaktorkami książki "Gender. Perspektywa antropologiczna"» (No manipular la madre – entrevista con la Dra. Agnieszka Kościańska y Renata Hryciuk, autoras del libro "Género. La perspectiva antropológica"). En: *Wysokie obcasy* (Tacones altos), 21-01-2008.

95 Alicja Bielawska (n. 1980): historiadora de arte y escultora polaca.

96 GORZĄDEK, E. *Anna Baumgart... Op. cit.*

97 AJDER, T. «Baumgart: wszyscy rozmawiają o pogodzie. My nie – rozmowa z Anną Baumgart» (Todos hablan sobre el tiempo. Nosotros no – entrevista con Anna Baumgart). En: *Dziennik Opinii – Krytyka Polityczna online* (El diario de opiniones – Crítica Política online), [krytykapolityczna.pl/SerwisKulturalny/BaumgartWszystcyrozmawiajapogodzieMynie/menueid-305.html](http://www.krytykapolityczna.pl/SerwisKulturalny/BaumgartWszystcyrozmawiajapogodzieMynie/menueid-305.html) (publicado: 08-08-2010, acceso: 02-02-2015).

→
Anna Baumgart,
Bombowiczka
(Bombardeadora),
escultura, 2004



El presente análisis de los enfoques feministas en el arte polaco de los años noventa demuestra una diferencia significativa en comparación con las prácticas artísticas femeninas de la época socialista. Se hace evidente que el cambio de la situación política provocó nuevas formas, lenguajes, enfoques y estrategias artísticas.

Aunque no se ha formado un movimiento definido feminista en el arte, las artistas demuestran una amplia conciencia de género y critican abiertamente el orden socio-político patriarcal en la Polonia capitalista. Cuestionan lo establecido, investigan los mecanismos de poder, reevaluaban la cultura en su aspecto visual, lingüístico y semántico.

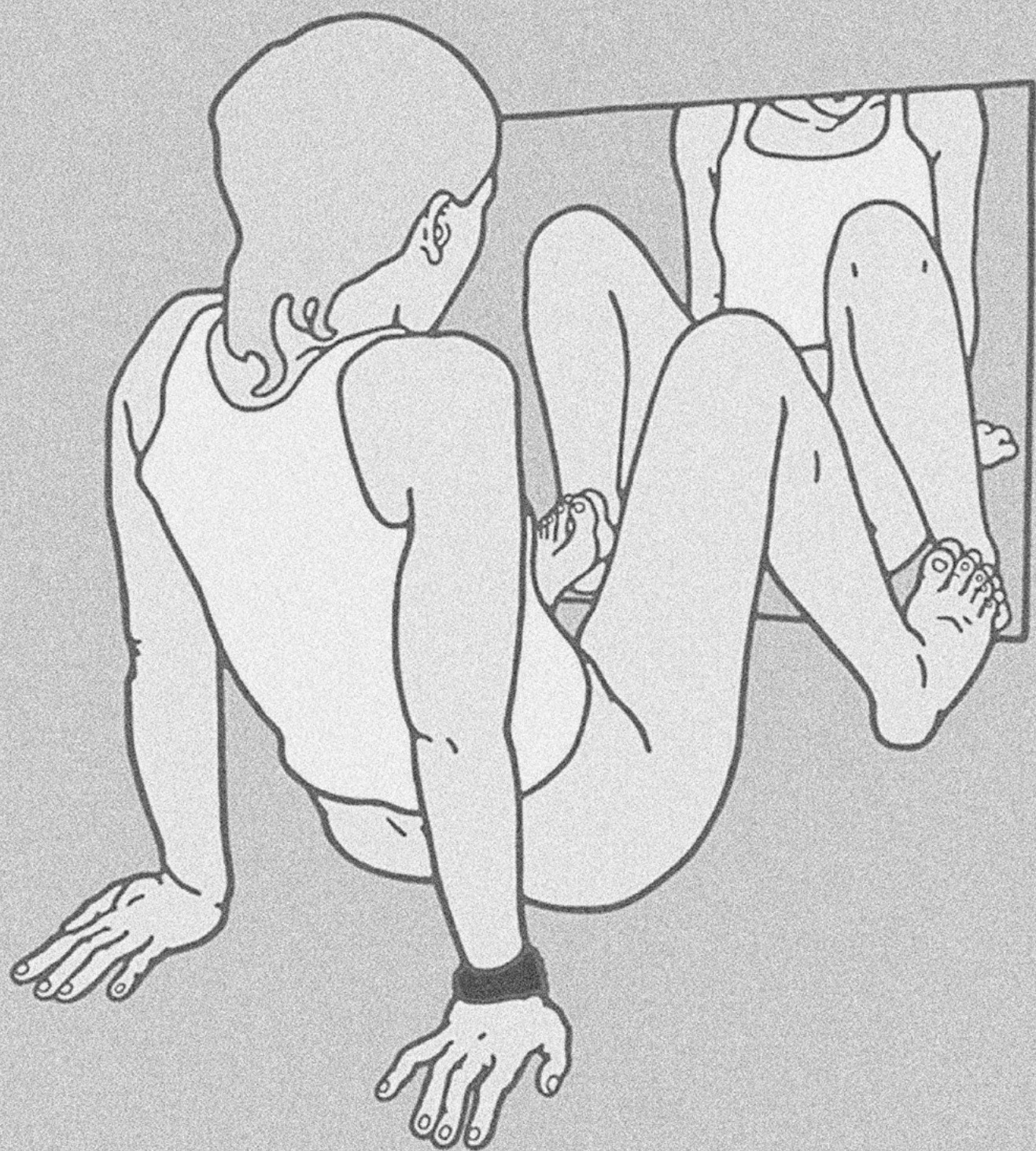
A diferencia de la época socialista, el arte feminista de los años noventa funciona en un fuerte contexto socio-político, se basa en la rebeldía contra el orden establecido y en la fe de que el arte puede cambiarlo o, al menos, influir en él.

El hincapié de la exploración artística parece haberse movido desde la feminidad en sus diferentes contextos, hacia la ambigüedad de los mecanismos que la forman, los significados que le asignan la sociedad y la cultura, así como su entrelazamiento en los mecanismos de poder.

Las estrategias artísticas presentes en las obras analizadas, divididas de una manera esquemática, serían las siguientes:

- Representación de los mecanismos globales en la microperspectiva del cuerpo (Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Katarzyna Górna, Dorota Nieznalska, Joanna Rajkowska).
- Citas, paráfrasis y referencias a otras obras de arte (Zofia Kulik, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna).
- Exploración de la marginalización e invisibilidad social mediante la introducción al arte de los temas y conceptos tradicionalmente excluidos de él (Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska).
- Uso de conceptos e intervenciones chocantes para cuestionar lo obvio y provocar polémica (Alicja Żebrowska, Dorota Nieznalska).
- «Culture jamming»: diversos discursos y lenguajes de la cultura popular citados en un contexto cambiado para desenmascarar los bajos, paradojas e inconsecuencias de la conciencia social coloquial (Joanna Rajkowska, Anna Baumgart).

Debido a diversas razones (entre otras, los ataques bruscos al arte crítico y el cambio del contexto socio-político), a finales de los años noventa el enfoque crítico del arte feminista se suavizó, dando lugar a nuevas propuestas artísticas feministas.



03.3

LOS PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI: 2000–2015

03.3.1. INTRODUCCIÓN

03.3.1.1. Polonia a principios del siglo XXI: el fondo socio-político

Tras haber pasado completamente la página de la economía planificada de los años 1990-2000, Polonia solucionó en parte sus principales problemas macroeconómicos –déficit elevado y una inflación muy fluctuante–, lo que le permitió ingresar en la Unión Europea en 2004¹. La economía polaca es hoy una de las más dinámicas de Europa y continúa creciendo.²

Sin embargo, el rápido desarrollo económico no ha ido acompañado de una transformación social diligente. Polonia sigue padeciendo varios problemas sociales existentes ya en la última década del siglo XX. Es el país con el nivel de confianza social más bajo de la Unión Europea; solo el 10 % de la población declara su confianza en el Estado y en sus conciudadanos, mientras que por ejemplo en los países nórdicos el nivel alcanza el 60-70 %. Esta baja confianza se refleja en un, a su vez, reducido nivel de capital social, es decir, en una escasez de actitudes comunitarias más amplias que las del interés familiar.³

Debido a las tendencias políticas neoliberales, se ha reducido significativamente la infraestructura social y la estabilidad laboral. El proceso fue defendido por el Gobierno con la retórica del «espíritu empresarial», que promovía las actitudes individualistas en el mercado libre, mientras que los valores comunitarios y no económicos quedaban al margen. Según Agnieszka Graff: «Desde hace años el “espíritu empresarial” está siendo utilizado para estigmatizar a los pobres como los perdedores y perezosos, y por lo tanto liberar al Estado de las responsabilidades de reducir la pobreza y equilibrar las oportunidades. [...] El culto al “espíritu empresarial” también ha contribuido a la marginación de la cultura y la educación».⁴

Por un lado, en los últimos años, la población de Polonia ha disminuido debido a un aumento de la emigración y un fuerte descenso en la tasa de natalidad. Desde la adhesión de Polonia a la Unión Europea, un importante número de polacos han emigrado en busca de un mejor nivel de vida en el extranjero y, sobre todo, de una mejor protección social.

Por otro lado, el ingreso en la Unión Europea ha provocado un aumento de las actitudes nacionalistas y xenófobas en los entornos conservadores.⁵ Además, se siguen observando fuertes influencias religiosas en la política y la sociedad. En 2008, el 96 % de la población pertenecía a la Iglesia católica.⁶ A pesar de que las tasas de practicantes son más bajas (52 %) y solo 8 % de los

1 Polonia es miembro de la Unión Europea desde el 1 de mayo de 2004, gracias al Tratado de Adhesión firmado el 16 de abril de 2003, en Atenas. Ver: *Traktat o przystąpieniu Rzeczypospolitej Polskiej do Unii Europejskiej* (Tratado de adhesión de la República de Polonia a la Unión Europea). En: la página web de Polonia en la Unión Europea – base de datos online, polskawue.gov.pl. Disponible en: https://polskawue.gov.pl/files/Dokumenty/Publikacje_o_UE/traktatoprzystapieniu.pdf (acceso: 12-03-2015).

2 «Country comparison». En: *The World Factbook of Central Intelligence Agency*, base de datos online. Disponible en: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2001rank.html> (acceso: 14-03-2015).

3 GRAFF, A. «Wiecej niż równy kawałek tortu» (Más que un pedazo igual del pastel). En: *Gazeta Wyborcza*, 22/23-09-2012.

4 *Ibidem*.

5 JĘDRZEJSKA, S. y ZIOŁKOWSKI, M. «Członkostwo Polski w Unii Europejskiej w dyskursie publicznym» (Membría de Polonia en la Unión Europea en el discurso público). En: SKOTNICKA-ILLASIEWICZ, E. (comp.) *5 lat członkostwa Polski w Unii Europejskiej w perspektywie społecznej* (5 años de Polonia en la Unión Europea en la perspectiva social). Warszawa: Urząd Komitetu Integracji Europejskiej, 2009. Disponible en: https://polskawue.gov.pl/files/polska_w_ue/czlonkostwo_polski_w_ue/Historia/2009_5_lat_polski_w_ue_perspektywa_spoleczna_wyd_popr.pdf (acceso: 14-03-2015).

6 GUDASZEWSKI, G. y CHMIELEWSKI, M. *Wyznania religijne, stowarzyszenia narodowościowe i etniczne w Polsce 2006-2008* (Religiones, asociaciones de nacionalidad y étnicas en Polonia 2006-2008). Warszawa: Zakład Wydawnictw Statystycznych, 2010. Disponible en: http://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/oz_wyzn_rel_stow_nar_i_etn_w_pol_2006-2008.pdf (acceso: 12-03-2015).

católicos polacos coinciden plenamente con la doctrina de la Iglesia,⁷ Polonia sigue siendo uno de los países más devotamente religiosos de Europa.

Todos estos factores han marcado la configuración actual de la población polaca, que ha tenido como consecuencia, entre otras, la homogeneización de la sociedad.⁸ Apenas en los últimos años, los problemas de las personas que no forman parte de la llamada «mayoría» han salido lentamente a la superficie y comienzan a ser reconocidos. Se empieza a debatir sobre los derechos de las minorías sexuales, las cuotas de la política y los negocios o la lucha contra la violencia doméstica. Se ha iniciado también una polémica nacional sobre «la ideología de género», mencionada ya al inicio de la presente tesis. Como dijo Kazimiera Szczuka⁹ a finales del 2011: «Las voces de los disidentes religiosos, filósofos laicos, feministas, minorías sexuales, ateos, anticlericales, jóvenes izquierdistas han salido, por así decirlo, de la clandestinidad».¹⁰

03.3.1.2. Políticas de género en Polonia a principios del siglo XXI

Las políticas de género en Polonia no han mejorado significativamente desde los años noventa. A principios del siglo XXI, la mujer polaca continúa enfrentándose a niveles desproporcionados de desempleo, y todavía se la empuja a la economía sumergida debido a las anticuadas percepciones de su rol. Aunque es cierto que el nivel de capacidad empresarial y de autoempleo de la mujer ha aumentado, las oportunidades de empleo estable, con plenos beneficios sociales, se han visto drásticamente reducidas.¹¹

Asimismo, la reducción de la infraestructura social iniciada en los años noventa, particularmente en educación, salud, cuidado infantil y de las personas dependientes, aumentó la carga sobre los sectores privados. «Retirándose de sus obligaciones, el Estado en efecto le pasó la responsabilidad a la mujer. No se ha hecho nada para que esta esfera deje de ser “femenina” y al mismo tiempo se ha dejado de invertir en ella. Es por eso, entre otros motivos, que en Polonia la pobreza afecta en un porcentaje más alto a las mujeres que a los hombres».¹²

Igualmente, sigue existiendo un gran déficit en relación con los derechos sexuales y reproductivos: no está incorporada la educación sexual al sistema escolar, hay un acceso muy limitado tanto a los anticonceptivos como a tratamientos de infertilidad (como la fecundación *in vitro*) y el aborto está severamente restringido por la ley del año 1993, que lo criminaliza en la mayoría de circunstancias.¹³ Las palabras de Agnieszka Graff explica muy bien la situación:

El sexo, como los derechos de la mujer, se tratan en nuestro país con una mezcla de brutalidad, repugnancia e incomodidad que imposibilitan el razonamiento. El esfuerzo colectivo en este asunto no se centra

7 BOGUSZEWSKI, R. *Zmiany w zakresie wiary i religijności Polaków po śmierci Jana Pawła II* (Los cambios en la fe y las actividades religiosas de los Polacos después de la muerte de Juan Pablo II). En: Centrum Badania Opinii Społecznej (Centro de Investigación de la Opinión Social) – base de datos online, cbos.pl. Disponible en: http://cbos.pl/SPIKOM.POL/2012/K_049_12.PDF (publicado: 2010, acceso: 12-03-2015).

8 BAŁTOWSKI, M. y MISZEWSKI, M. *Transformacja gospodarcza w Polsce* (La transición económica en Polonia). Warszawa: PWN, 2007, págs. 67-78.

9 Kazimiera Szczuka (n. 1966): historiadora de literatura y crítica literaria polaca, periodista, feminista. Profesora, entre otras cosas, de Gender Studies, en la Universidad de Varsovia. Cofundadora de la Asociación de Mujeres 8 de Marzo, coorganizadora de la manifestación anual feminista «Manifa».

10 NAJSZTUB, P. «Rozmowa z Kazimierą Szczuką» (Entrevista con Kazimiera Szczuka). En: *Wprost*, 23-10-2011.

11 «Review of implementation of the Beijing Platform for Action in the UNECE Region» (Revisión de la aplicación de la Plataforma de Acción de Beijing en la región de la CEPE). En: *Report of the NGO Forum 12-13 December 2004*. En: la página web de UNECE, [unece.org](http://www.unece.org). Disponible en: http://www.unece.org/fileadmin/DAM/Gender/documents/beijing-10/Final_Report_Add1_EN.pdf (acceso: 22-03-2015).

12 GRAFF, A. «Wiecej...» (Más que...). *Op. cit.* Ver también: GRAFF, A. *Matka feministka* (La madre feminista). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

13 NOWICKA, W. *The Struggle for Abortion rights in Poland Reproductive Rights in Poland – Polish Federation for Women and Family Planning*. En: la página web de Sexuality Policy Watch, [sxpolitics.org](http://www.sxpolitics.org). Disponible en: http://www.sxpolitics.org/frontlines/book/pdf/capitulo5_poland.pdf (acceso: 08-03-2015).

en reprimir la violencia y en ayudar a las víctimas en los problemas cotidianos o los errores humanos, sino en condenar lo que no se considera normal. En este caso lo que refleja perfectamente la mentalidad polaca es el homófobo lema: “hazlo en casa a escondidas”.¹⁴

Desde la adhesión a la Unión Europea en 2004, Polonia, como todos los demás miembros, se ha adherido a la política de «gender mainstreaming»,¹⁵ cuyo objetivo es la implementación de procedimientos que permitan lograr una igualdad de género en todas las esferas de la vida.¹⁶ A pesar de que las estrategias igualitarias se han hecho obligatorias para todas las entidades públicas en el país, los efectos reales han sido escasos.¹⁷

Por un lado, esto se debe a que el Gobierno polaco, a pesar de sus continuas declaraciones, no está haciendo lo suficiente para crear e implementar soluciones que pudieran mejorar la situación de la mujer o evitar el deterioro de esta.¹⁸ En 2001 el Gobierno de Sojusz Lewicy Demokratycznej (Alianza de la Izquierda Democrática) convocó una Comisión Interministerial para la Igualdad de Género y, sin embargo, en 2005 el Gobierno del partido derechista Prawo i Sprawiedliwość (Ley y Justicia) la suprimió.¹⁹ Entre los años 2005-2007, en el Ministerio de Trabajo y Política Social, funcionó el Departamento de Asuntos de la Mujer, la Familia y la Lucha contra la Discriminación, que desarrolló algunos proyectos como parte de la política «gender mainstreaming», pero no logró resultados significativos.²⁰

Por otro lado, como resaltan varios investigadores, los frenos y barreras existen en las mismas mujeres polacas, ya que los patrones patriarcales forman parte considerable de los procesos de socialización y siguen siendo respaldados por la Iglesia católica, el sistema educativo,²¹ la cultura popular y los medios.²² Maria Janion, de este modo, describe la realidad polaca contemporánea como una continua lucha entre la identidad nacional poscolonial católica y la democracia moderna, con los estándares europeos de la igualdad de género, tolerancia y diversidad.²³

14 GRAFF, A. «Rewolucja seksualna dopiero nastąpi» (La revolución sexual está por llegar). En: *Dziennik Opinii – Krytyka Polityczna online* (El diario de opiniones – Crítica Política online), krytykapolityczna.pl. Disponible en: <http://www.krytykapolityczna.pl/TekstypozakP/GraffRewolucjaseksualnadopieronastapi/menuid-76.html> (publicado: 21-08-2008, acceso: 08-03-2015).

15 La implementación de la política «gender mainstreaming» es obligatoria para todos los miembros de la Unión Europea desde 1997 según el Artículo 2 del Tratado de Ámsterdam. Ver: *Tratado de Ámsterdam*. En: la página web oficial de la Unión Europea, europa.eu. Disponible en: http://europa.eu/eu-law/decision-making/treaties/pdf/treaty_of_amsterdam/treaty_of_amsterdam_es.pdf (acceso: 14-03-2015).

16 Ver: *Gender Mainstreaming. Conceptual Framework, Methodology and Presentation of Good Practices*. Strasbourg: Council of Europe, 2004. Disponible en: http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/equality/03themes/gender-mainstreaming/EG_S_MS_98_2_rev_en.pdf (acceso: 14-03-2015).

17 RUTKOWSKA, E. «Studium przypadku: polityka równości płci w Polsce» (Estudio del caso: las políticas de igualdad de género en Polonia). En: GRZYBEK, A. (comp.) *Gender Mainstreaming. Jak skutecznie wykorzystać jego polityczny potencjał?* (Gender Mainstreaming. ¿Cómo utilizar con eficacia su potencial político?). Warszawa: Heinrich Böll Stiftung, 2008, pág. 38. Disponible en: http://www.bezuprzedzen.org/doc/Gender_mainstreaming_polit_potencjal.pdf (acceso: 14-03-2015).

18 *Women, the Financial and Economic Crisis – the Urgency of a Gender Perspective*. En: la página web de *European Women's Lobby*, womenlobby.org. Disponible en: <http://www.womenlobby.org/publications/Statements/article/women-the-financial-and-economic?lang=en> (publicado: 2009, acceso: 08-03-2015).

19 WINNICKA, E. «Kobiety w rozpędzie – polskie feministki od 1989 do dziś» (Las mujeres galopantes – feministas polacas desde 1989 hasta el día de hoy). En: *polityka.pl*. Disponible en: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1519544,1,polskie-feministki-od-1989-do-dzis.read> (publicado: 17-09-2011, acceso: 08-03-2015).

20 RUTKOWSKA, E. «Studium przypadku: polityka równości płci w Polsce» (Estudio de caso: las políticas de igualdad de género en Polonia). *Op. cit.*

21 Los libros escolares promueven la imagen de los chicos como activos, creativos, ambiciosos y competitivos, mientras que las chicas suelen ser representadas como obedientes, sumisas, pasivas y tímidas. En: WOŁOSIK, A. «Edukacja do równości czy trening uległości? Czy polskie podręczniki respektują zasadę równości płci?» (¿Educación para la igualdad o entrenamiento para sumisión? ¿Libros escolares polacos respetan el principio de la igualdad de género?). En: *Internetowa Szkoła Równości i Demokracji* (La escuela online de Igualdad y Democracia), wstronedziewczat.org. Disponible en: http://www.bezuprzedzen.org/doc/edukacja_do_rownosc.pdf (publicado: 2009, acceso: 14-03-2015), y SZACKA, B. «Gender i płeć» (Género y sexo). En: SLANY, K., STRUŻIK, J. y WOJNICKA, K. (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). *Op. cit.*, pág. 22.

22 SLANY, K. «Rodzina w refleksji feministyczno-genderowej» (La familia desde la perspectiva feminista y de género). En: SLANY, K., STRUŻIK, J. y WOJNICKA, K. (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). *Op. cit.*, pág. 239. Ver también: ŚRODA, M. *Kobiety i władza* (Las mujeres y el poder). Warszawa: W.A.B., 2009.

23 JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (La cultura eslava increíble). *Op. cit.*, págs. 324-325.

Primer Ministro de Polonia, Donald Tusk en el 10. aniversario de la adhesión de Polonia a Unión Europea, Elblag, 2014



Panorama del centro de Varsovia, 2015



Estatua de Cristo Rey en Świebodzin (sureste de Polonia), la más alta del mundo (36 m de altura), construida en 2010



Warsaw shore (Equipo de Varsovia), uno de los numerosos *reality shows* en la televisión polaca basado en el modelo occidental, 2014



A partir del año 2000, el movimiento feminista, aunque todavía marginal, empezó a crecer con fuerza. Las activistas fundaron Porozumienie Kobiet 8 Marca (Asociación de Mujeres 8 de Marzo)²⁴ e instauraron «Manifa» –una manifestación anual a favor de la igualdad, establecida el día 8 de marzo en diferentes partes de Polonia–. En la primera, organizada en el año 2000, asistieron solamente alrededor de cien personas. Sin embargo, con el paso de años la manifestación se ha convertido en un reconocido movimiento social –a la última «Manifa» acudieron ya miles de personas.²⁵ Asimismo, en 2007, se fundó Partia Kobiet (Partido de las Mujeres),²⁶ y dos años más tarde Kongres Kobiet (Congreso de las Mujeres).²⁷

03.3.1.3. El arte en Polonia en principios del siglo XXI

En el arte polaco después del año 2000 se percibe una notable influencia de la cultura popular y consumista, del mercado libre de los medios de comunicación y de un creciente ritmo de vida basado en los patrones de la cultura occidental. Polonia se ha modernizado, y ha marcado en las disputas políticas y la desconfianza social su propia fórmula democrática, que también se refleja en el arte.²⁸

En los años noventa, como ya se ha visto, la actividad de los artistas polacos oscilaba alrededor de la corriente del arte crítico. Los representantes de esta corriente no trabajaban conjuntamente y, sin embargo, actuaban como un colectivo artístico. Aunque se trataba de un grupo pequeño y con personalidades artísticas muy diversas, formaron una parte imprescindible de la conciencia y el debate social. La nueva década rompe con estas características y supone un cambio sintomático.

Así, la vida artística en Polonia después del año 2000 se caracteriza, por un lado, por una mayor actividad y afluencia de gente, gran calidad artística, diversidad de enfoques y numerosos eventos de arte. Sin embargo, por otro lado, a pesar de sus intenciones de interactuar con la realidad polaca, se puede observar una menor influencia en la sociedad y cierta alienación.

24 Porozumienie Kobiet 8 Marca (Asociación de Mujeres 8 de Marzo): grupo informal creado en 2000 por unas activistas feministas jóvenes (Agnieszka Graff, Kazimiera Szczuka, Agata Araszkiewicz, entre otras) reunidas alrededor de la profesora Maria Janion. El nombre hace referencia al Día Internacional de la Mujer (8 de marzo). El grupo se formó como un acto de disidencia y protesta cuando la prensa reveló una redada policial en una clínica ginecológica en Lubliniec (en el sur de Polonia). Debido a una denuncia anónima sobre un supuesto aborto, la policía arrestó a la paciente aturdida y le forzó a hacerse exámenes ginecológicos para verificar si el aborto había sido realizado. La mujer ni siquiera había sido informada de sus derechos. En: *O Manifie* (Sobre Manifa). En: la página web de la Asociación de Mujeres 8 de Marzo, manifa.org. Disponible en: <http://www.manifa.org/index.php/o-manifie> (acceso: 22-03-2015).

25 *O Manifie* (Sobre Manifa). En: la página web de la Asociación de Mujeres 8 de Marzo, manifa.org. Disponible en: <http://www.manifa.org/index.php/o-manifie> (acceso: 08-03-2015).

26 Partia Kobiet (Partido de las Mujeres): partido político polaco registrado el 11 de enero de 2007. Pertenece a la Coalición Europea de los Partidos Feministas. Su formación fue precedida por un movimiento social llamado «Polonia es una mujer», que se inició con la publicación de un manifiesto escrito por la escritora polaca Manuela Gretkowska. En: *Statut* (Estatuto). En: la página web del Partido de las Mujeres, kongreskobiet.pl. Disponible en: <http://partiakobiet.com.pl/program/statut-partii-kobiet/> (acceso: 22-03-2015).

27 Kongres Kobiet (Congreso de las Mujeres): movimiento político y social establecido en 2009 por Magdalena Środa y Henryka Bochniarz. El impulso para iniciar el movimiento fue la celebración de dos décadas de la transición y una exposición sobre la historia de Solidaridad en el Museo Nacional de Varsovia, donde la única huella de la contribución femenina fue una foto de una mujer limpiando el pasillo en el astillero de Gdansk, la sede de Solidaridad. La lista de actividades del Congreso de las Mujeres, además de las reuniones anuales, incluye reuniones regionales, talleres educativos y debates. El Congreso también publica libros feministas bajo el nombre de la Biblioteca del Congreso de las Mujeres. En: *O nas* (Sobre nosotros). En: la página web del Congreso de las Mujeres, kongreskobiet.pl. Disponible en: http://www.kongreskobiet.pl/pl-PL/text/O_nas/ (acceso: 22-03-2015). Ver también: *Statut Kongresu Kobiet* (Estatuto del Congreso de las Mujeres). En: la página web del Congreso de las Mujeres, kongreskobiet.pl. Disponible en: <http://www.kongreskobiet.pl/Content/uploaded/files/Statut%202014%20tekst%20jednolity.pdf> (acceso: 22-03-2015).

28 UJMA, M. «Ani rewolucja, ani konsumpcja» (Ni revolución, ni consumición). En: BORKOWSKI, G., MAZUR, A. y BRANICKA, M. (comp.) *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000* (Nuevos fenómenos en el arte polaco después de 2000). Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2007, pág. 48.

Posiblemente, la razón de esta situación se encuentre en los bruscos cambios en la cultura, que procura llegar al modelo neoliberal. Dicho modelo se caracteriza por la disonancia entre el pensar sobre el arte como una forma de actividad social y su encerramiento en las galerías. En efecto, se alimenta la convicción de que la actividad social del arte es un mero juego con la realidad desempeñado por las élites, algo que incrementa el ya muy arraigado desafecto de la sociedad polaca por las artes plásticas. Además, los medios de comunicación en Polonia atacan el arte con mucha eficacia, y tratan su estilo posvanguardista como una provocación y no como un pretexto para el debate.²⁹

En cuanto a las instituciones culturales y artísticas, no hubo muchos cambios a principios del siglo XXI. Las instituciones públicas que surgían entonces tardaban demasiado en definir su actividad³⁰ y, mientras, se fundaron varias galerías comerciales, que competían con bastante éxito con las públicas. No obstante, el crecimiento de las influencias capitalistas de Occidente ha influido notablemente en las estrategias y conceptos de creación de programas expositivos.³¹

En los primeros años del siglo XXI llegó el *boom* de las artistas; fue la primera vez en la historia del arte polaco que eran tantas y tan visibles. Cabe señalar que no formaban un colectivo artístico solamente por la única razón de representar a su mismo sexo, aunque en cierta manera su actividad tenía una función muy parecida a la del arte crítico. Las artistas revelaron en esta nueva realidad artística lo que antiguamente había sido apartado, invisible o permitido solo en casos muy marginales. El arte de las mujeres crecía junto con el debate de la emancipación femenina, y fue un comentario y una aportación a este discurso. A finales de la primera década del siglo XXI ya no queda prácticamente nada del estatus de *nicho* de las artistas y su percepción de solo representantes de la voz femenina.³² Ellas, al igual que su discurso, se han asimilado en la corriente principal de la cultura.³³

29 *Ibidem*, pág. 51.

30 Por ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia sigue sin formalizar su estatus y sin tener una sede fija, el centro de arte Rondo Sztuki (Rotonda del Arte), en Katowice, siguió en la fase de proyecto hasta 2007 y las colecciones organizadas dentro del programa «Znaki Czasu» (Signos de Tiempo) tardaban en exponerse por falta de espacios expositivos apropiados. En 2004 se inauguró el único centro no comercial que pretendía ser el nuevo referente para galerías del arte: Instytut Sztuki Wyspa (Instituto de Arte Isla).

31 Se pone más atención en la estrategia de mercadotecnia. En la primera década del siglo XXI, frecuentemente se podía observar que las exposiciones de arte aspiraban solo a entretener. Al mismo tiempo, en los últimos años, volvió la convicción de que lo más importante era un programa meritoriamente coherente y no uno basado en banales exposiciones importadas del extranjero, cosa que había ocurrido con frecuencia en los años noventa.

32 UJMA, M. «Ani rewolucja...» (Ni revolución...). *Op. cit.*, pág. 48.

33 A principios del siglo XXI (especialmente a partir de 2010) las principales instituciones culturales y artísticas en Polonia empezaron a organizar con más frecuencia tanto exposiciones individuales y colectivas de las artistas, como exposiciones panorámicas dedicadas a la perspectiva de género en el arte y al arte feminista, entre otros:

– «Polka. Medium-cień-wyobrażenie» (Polaca. Medio-sombra-imagen, Centro del Arte Contemporáneo Zamek Ujazdowski, Varsovia, 2005), comisariada por Ewa Gorzdek y Agnieszka Zawadowska.

– «Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum» (Tres mujeres. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum, Galería Nacional de Arte Zachęta, Varsovia, 2011), comisariada por Ewa Toniak.

– «Płeć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej» (Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, Galería Nacional de Arte Zachęta, Varsovia, 2010) comisariada por Bojana Pejić.

– «Gender w sztuce» (Género en el arte, Museo de Arte Contemporáneo de Cracovia, 2015), comisariada por Delfina Jałowik, Monika Kozioł y Maria Anna Potocka.

03.3.2. EL ARTE POLACO FEMINISTA EN LOS AÑOS 2000-2010

A principios del siglo XXI, y con la aparición de la nueva generación de las artistas, surgen nuevos enfoques feministas en el arte polaco. Hay un cambio definitivo de la actitud y el discurso representado por las generaciones anteriores. Podría parecer que en lugar de mujeres serias y conscientes aparece una suerte de chicas frívolas. Los lemas radicales se sustituyen por un lenguaje mordaz e irónico. Las jóvenes artistas juegan con la retórica feminista y la interpretan de forma desenfadada.

Además, se hace patente la diferencia de percepción de las mismas artistas y de sus relaciones con el mundo –dominan la confianza en sí mismas y la alabanza de la vida–. En lugar de la crítica impersonal, aparecen historias personales, y destaca considerablemente el sujeto de la mujer con sus diferentes interpretaciones y formas. Asimismo, siempre dejan mucha libertad para la autovaloración, performatividad y un enfoque *queer*, jugando con la imagen de chica imprevisible y rebelde. Este fenómeno lo describen muy bien los fragmentos de notas de Zofia Kulik³⁴ del año 2000:

En el año 1970 tenía miedo de ser artista, de pensar en mí como en autora que hace surgir nuevos y propios objetos. Obedecía a las autoridades que aseguraban que mi arte no era para expresarme. Que yo casi no existía –era solo una sirvienta del arte–, el espacio, el material, los acontecimientos. [...] Hoy, en el año 2000, pienso todo lo contrario. Yo soy el hecho. Yo soy un caso particular. Yo soy un fenómeno.³⁵

03.3.2.1. Después del feminismo: terminología

La nueva etapa en el arte feminista polaco se denomina arte posfeminista o, menos frecuentemente, arte feminista de la tercera oleada. No obstante, cabe señalar que estos términos son ciertamente problemáticos en el contexto polaco.³⁶ El término «arte feminista de la tercera oleada» se refiere a la historia del feminismo de Occidente que, en los años sesenta y setenta, se conoce como segunda oleada y, a partir de los noventa, la tercera. En Polonia no existió el feminismo de la segunda oleada, por lo que hablar de una tercera oleada no es del todo preciso.³⁷

En cuanto al posfeminismo, según la universalmente acordada terminología histórico-artística, el prefijo «post-» describe no solo un acontecimiento que se produce después de otro, sino también da a entender que es una continuación de dicho sucedido. En el caso del posfeminismo se entiende también como «el fin del feminismo».³⁸ Así, el término «arte posfeminista» puede ser dudoso en el contexto polaco, donde ya la noción de «arte feminista», en relación a generaciones anteriores, ha sido polémica.³⁹

34 La obra de Zofia Kulik ha sido analizada en el anterior Capítulo 03.2. Los años noventa, en el Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

35 Fragmento de apuntes de Zofia Kulik. En: *Kobieta o kobiecie* (Mujer sobre mujer). Catálogo de exposición, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2007, pág. 184.

36 KOWALCZYK, I. *Matki-Polki...* (Las Madres polacas...). *Op. cit.*, pág. 16.

37 *Idem*.

38 ŚWIETLIK, M. «(Post)feministyczne trawestacje...» (Mascaradas (post)feministas...). *Op. cit.*

39 Las dudas y polémicas en el marco de la terminología del arte feminista polaco en las décadas anteriores han sido investigadas en el Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.1. Intervenciones e intuiciones feministas: terminología, y en el Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.1. El arte crítico, el arte feminista: terminología.

03.3.2.2. Niñas, princesas, posfeministas: contexto de la investigación

Como se ha visto, no solo la terminología no resulta del todo precisa, sino que también resulta difícil poder definir la actitud creativa de las jóvenes artistas polacas en el contexto del feminismo. De hecho, el análisis y evaluación de esta actitud divide a los críticos de arte e investigadores.

Según Agata Jakubowska,⁴⁰ el objetivo de la creación posfeminista de las jóvenes artistas es romper con la tradición del feminismo rebelde y «luchador». Añade que el término «posfeminismo» confundió a muchas artistas que llegaron a la conclusión de que el feminismo ya se había terminado y ya no había nada por lo que luchar, ya que la mayoría de los objetivos, supuestamente, se habían logrado.⁴¹ Es una actitud parecida al pensamiento postmodernista: «ya todo ha sido hecho», y lo único que resta por hacer en el arte es imitación, adaptación y juego con convencionalismos. Agata Jakubowska comenta este fenómeno como inmadurez y distancia de la problemática del género y lo describe como una máscara que permite en cualquier momento darle la vuelta a las cosas para cómodamente convertirlas en una broma.⁴²

Izabela Kowalczyk, citando a Naomi Wolf, describe la corriente actual del arte de las artistas polacas como «feminismo postmoderno, feminismo de la fuerza o feminismo de las chicas».⁴³ Según Kowalczyk, el arte ha trasladado los postulados feministas a un segundo plano. En su lugar aparece mucho más juego, ironía y entretenimiento, donde el género ya no está tan definido.

Anda Rottenberg, a su vez, define la actitud de las artistas jóvenes como una lucha por el derecho de ser «una simple chica» en el sentido rechazado por las feministas de la anterior generación. En una sociedad de aparente igualdad, comunicación libre y redes sociales, la tercera oleada del feminismo prevé, según ella, la lucha por la posibilidad de encerrarse en casa y «desperdiciar» el tiempo en las aburridas y pasadas de moda tareas femeninas. Se trata de una lucha por la privacidad, la independencia y un territorio propio «y ¿quién sabe?, quizás también por poder cocinar la comida como alternativa a la competitividad del trabajo en corporaciones».⁴⁴

La polémica sobre el desarrollo del arte feminista en Polonia surge también entre las propias activistas feministas. Les angustia el incremento de actitudes egocéntricas y narcisistas⁴⁵ y, por lo tanto, el rechazo de tomar parte en las acciones políticas y sociales colectivas. Agnieszka Graff lo describe como «un rechazo irónico, arrogante, lleno de actitud narcisista y pensamiento de que este mundo no nos concierne y que los tiempos de los lemas radicales ya ha terminado».⁴⁶ Graff considera el posfeminismo como una especie de «muerte del feminismo», que se manifiesta mediante la negación de la lucha feminista, pero sin resignarse a aprovechar los logros y aportaciones feministas.⁴⁷

40 Agata Jakubowska (n. 1972): historiadora de arte y crítica de arte polaca, feminista. Profesora titular en Gender Studies en la Universidad de Varsovia y la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Autora de numerosos textos sobre el arte y la cultura contemporánea. Fue pionera en el análisis del arte feminista polaco en el contexto del feminismo corporal. Ver: JAKUBOWSKA, A. *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (En el margen del espejo. El cuerpo femenino en la obra de las artistas polacas). Kraków: Universitas, 2005. Ver también: JAKUBOWSKA, A. (comp.) *Artystki polskie* (Artistas polacas). Warszawa: PWN, 2011.

41 JAKUBOWSKA, A. «Nie-fajne? (Post)feminizm na polskiej scenie artystycznej» (¿No mola? (Post)feminismo en la escena artística polaca). En: *Kresy*, 2008, núm. 4, pág. 176.

42 *Id.*, «Chłopcy, dziewczęta i ci, którzy traktują to poważnie» (Chicos, chicas y los que se lo toman en serio). En: BORKOWSKI, G., MAZUR, A. y BRANICKA, M. (comp.) *Nowe zjawiska w sztuce polskiej...* (Nuevos fenómenos en el arte polaco...). *Op. cit.*, pág. 20.

43 WOLF, N. *Fire with Fire. The New Female Power and How to Use It*. New York: Ballantine Books, 1994, apud.: KOWALCZYK, I. *Matki-Polki...* (Las Madres polacas...). *Op. cit.*, pág. 16.

44 ROTTENBERG, A. *Dziedzina robota* (Trabajo de ganchillo). En: ŚCIBIOR, M. La página web personal, *martynascibior.com.pl*. Disponible en: <http://www.martynascibior.com.pl/index.php?teksty-krytyczne/> (publicado: 07-2013, acceso: 09-03-2015).

45 ARASZKIEWICZ, A. «Ogrodniczki, szwaczki, tniaczki i księżniczki...» (Jardineras, sastras, cortadoras y princezas...). En: revista online del Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, *obieg.pl*. Disponible en: <http://www.obieg.pl/teksty/5849> (publicado: 11-11-2004, actualizado: 29-07-2009, acceso: 22-02-2015).

46 GRAFF, A. *Świat bez kobiet* (Un mundo sin mujeres). *Op. cit.*, pág. 251.

47 *Ibidem*, pág. 233.

Jakubowska ve peligroso este cambio en el arte polaco y destaca como importantes las raíces del arte feminista en los movimientos socio-políticos. Además, cita el artículo de Peggy Phelan del año 2003: «Cuando la histórica relación entre cultura y política deja de existir, surge el peligro de separar por completo el arte feminista del feminismo».⁴⁸ Jakubowska acusa a las artistas polacas del «característico desprecio de las mujeres y la falta de consecuencia»⁴⁹ que, según la autora, impiden aprovechar el potencial político y la posibilidad de seguir la lucha por los derechos de la mujer. Al igual que Agnieszka Graff, Jakubowska cree que considerar el feminismo en Polonia como algo inactual y pasado de moda ha provocado que no se lo trate como algo serio⁵⁰ y llama a la escena feminista polaca «un patio de recreo». Asimismo, el rechazo de las artistas polacas a participar en los movimientos sociales lo explica como «la afirmación de sí mismas y su vida».⁵¹

Del mismo modo que Jakubowska, Kowalczyk llama la atención sobre la necesidad de mayor autoconciencia de las artistas y de la declaración más clara de su actitud feminista. «El feminismo no tiene que estar de moda, sino que debe cumplir con su rol de cambio de la situación de las mujeres. Debería provocar y molestar».⁵² En este punto está de acuerdo la crítica feminista Ewa Tatar,⁵³ quien cree que justamente una actitud pendenciera y mordaz es la principal característica y, al mismo tiempo, arma de las artistas de la nueva generación.⁵⁴ Denomina su actividad como «el feminismo de chicas» que no se avergüenza de la cultura pop, incluso tiene influencias de ella. La autora escribe sobre el cambio de «filo crítico y calibre gordo a subversión y perfidia»,⁵⁵ sin restar actitud crítica. Al mismo tiempo, no está de acuerdo con el juicio de Magdalena Ujma,⁵⁶ quien considera el arte de la última década solamente como un comentario de lo que nos rodea.⁵⁷ Tatar percibe en el arte de las jóvenes artistas la intención de introducir un nuevo valor del arte polaco, sobre todo aprecia la propuesta de «su metareflexión sobre el discurso feminista».⁵⁸

Analizando la diferencia de opiniones entre las mencionadas investigadoras, uno puede arriesgarse a sacar la conclusión de que estas discrepancias tienen su origen en el hecho de que las autoras representan generaciones diferentes. La mayor, Magdalena Ujma, igual que Kowalczyk y Jakubowska, de casi la misma edad, comenzaron su carrera de investigación en los años noventa. Si lo analizamos teniendo en cuenta el arte feminista de esa época, deducimos que las representaciones artísticas de la última década de los años noventa eran totalmente diferentes a las de la siguiente década. Puede que las esperanzas puestas en las continuadoras del arte intransigente y comprometido de las artistas críticas provocaran la incomprensión del cambio de retórica y la invalidación del valor de la ironía que se escondía detrás de los trabajos rosas e infantiles de las jóvenes artistas. Sin embargo, Ewa Tatar representa la generación joven de las investigadoras feministas, no influenciada

48 PHELAN, P. «Feminism Makes Ambivalence a Necessary Worldview». En: *Feminism and Art. Panel Discussion*. En: *Art Forum*, 10-2003, apud.: JAKUBOWSKA, A. «Nie-fajne?…» (¿No mola?...). *Op. cit.*, pág. 176.

49 JAKUBOWSKA, A. «Nie-fajne?…» (¿No mola?...). *Op. cit.*, pág. 176.

50 *Ibidem*, págs. 173-177.

51 *Id.*, «Chłopcy, dziewczęta...» (Chicos, chicas...). *Op. cit.*, págs. 19-21.

52 KOWALCZYK, I. «Feminizm i sztuka 2008» (Feminismo y arte 2008). En: *Kresy*, 2008, núm. 4, págs. 178-180.

53 Ewa Tatar (n. 1981): crítica e historiadora de arte polaca, comisaria de exposiciones, feminista. Autora de numerosos textos sobre el arte feminista y posfeminista polaco. Doctora en el Instituto de la Historia del Arte de la Universidad Jaguelónica de Cracovia.

54 TATAR, E. «Przesłuchując postfeminizm: czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szanse sztuce na przepisanie narracji "kobięcych"» (Entrevistando el posfeminismo: ¿cariño, sensualidad y amor lesbiana dan la oportunidad de reinventar las narrativas «femeninas» en el arte?). En: *Kresy*, 2008, núm. 4, págs. 182-198.

55 *Ibidem*, pág. 183.

56 Magdalena Ujma (n. 1967): crítica y comisaria de arte polaca, publicista, feminista. Fundadora y directora de la Galería NN en Lublin. Desde 2004 organiza el festival independiente de arte Święto Kobiet (Fiesta de las Mujeres). Autora del libro *Artes visuales. Arte y escándalo* (2011) y numerosos artículos sobre el arte contemporáneo y el arte feminista. Ver: UJMA, M. *Sztuki wizualne. Sztuka i skandal* (Artes visuales. Arte y escándalo). Warszawa: PWN, 2011.

57 UJMA, M. «Ani rewolucja...» (Ni revolución...). *Op. cit.*, 48-52.

58 TATAR, E. «Przesłuchując postfeminizm...» (Entrevistando el posfeminismo...). *Op. cit.*, pág. 185.

por los trabajos críticos de los años noventa, por lo que, y quizás debido a su parecida edad y experiencias, simpatiza más con la actividad de las artistas que debutaron después del año 2000. Además, surge la duda de que si una actitud no fuera lo esperado, y sí sorprendente e imposible de juzgar de forma unánime se podría considerar como algo negativo, sobre todo si se trata de la generación joven.

También puede resultar polémico el origen de un cambio tan drástico del discurso y el enfoque artístico. Según Izabela Kowalczyk, una de las posibles causas de esta variación fueron los ataques al arte crítico,⁵⁹ que provocaron que los artistas dejaran de crear trabajos rebeldes y empezaran a aplicar alusiones, juegos e ironías.⁶⁰ A finales de los años noventa, en el círculo artístico reinaba la tendencia a rechazar el arte crítico. Los artistas jóvenes apostaban por todo lo contrario, por lo banal, ligero y fácil.⁶¹ Además, aumentó el «cansancio de la realidad».⁶² Estas propensiones definitivamente suavizaron el enfoque crítico del arte feminista.

Agnieszka Graff señala también la existencia de una versión polaca del «backlash», es decir, un fenómeno social que se basa en el rechazo del feminismo junto con el aumento de posturas conservadoras, muy característico en los Estados Unidos y extensamente descrito por Susan Faludi.⁶³ Una de las características de este movimiento es la contraposición radical del feminismo y de «lo verdaderamente femenino» (delicado, hogareño, cariñoso), además de la consideración de que estas dos categorías se excluyen mutuamente. Graff, al analizar este fenómeno en el ámbito polaco, destaca la paradoja del rechazo del feminismo en un país en el que realmente el movimiento no se llegó a formar en la conciencia de la sociedad. Lo describe como «una reacción al feminismo en un país casi sin feminismo» o una «reacción sin acción». Esto, según Graff, se debe entre otros motivos a la aplicación acrítica de los patrones americanos en los medios polacos y a una compleja reacción frente a los cambios socio-políticos neoliberales.⁶⁴

En la búsqueda de la causa de la variación de actitud de las artistas, es imposible ignorar los cambios en el campo de la cultura masiva, que evolucionó muy rápido desde los años noventa copiando los estándares occidentales, muchas veces perjudiciales desde el punto de vista social. Así, las artistas se enfrentaron a una nueva realidad mediática. El arte, sobre todo el feminista, consiste en un juego con los códigos culturales que en la Polonia de principios del siglo XXI eran muy diferentes a los de la última década del siglo XX. A su vez, los medios de comunicación actuales siguen los patrones occidentales de comercialización y búsqueda de ganancias en la publicidad. Sus mensajes fáciles y superficiales muchas veces representan una estética que oscila alrededor del cliché, de lo hortera y lo casi pornográfico. El lenguaje ligero podría ser una adaptación a la realidad actual y una autocreación consciente, además de una búsqueda de una expresión más comprensible para la sociedad.

Cabe señalar que el cambio de actitud de las artistas se percibe también en las tendencias globales dentro del área del feminismo, y han surgido movimientos como el pop-feminismo y el gaga-feminismo. El pop-feminismo es una identidad posfeminista muy característica de la generación joven de mujeres que se criaron en condiciones socio-culturales diferentes a las de sus

59 El arte crítico que cuestionaba el orden patriarcal establecido y la percepción tradicional del género y de la sexualidad encontraba una enorme resistencia por parte de la crítica y del público. Frecuentemente se presentaba y comentaba como escándalo. Además, en varias ocasiones ocurrieron intentos de restringirlo y censurarlo. El tema ha sido analizado en el capítulo anterior (03.2. Los años noventa), Apartado 03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura: contexto de la investigación.

60 KOWALCZYK, I. «Polska sztuka krytyczna...» (Arte crítico en Polonia...). *Op. cit.*

61 JAKUBOWSKA, A. «Chłopcy, dziewczęta...» (Chicos, chicas...). *Op. cit.*, pág. 19.

62 Ver: BANASIAK, J. *Zmęczeniu rzeczywistością. Rozmowy z artystami* (Cansados con la realidad. Entrevistas con artistas). Warszawa: 40000 Malarzy, 2009.

63 Ver: FALUDI, S. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. *Op. cit.* Ver también: Capítulo 02. Antecedentes internacionales.

64 GRAFF, A. «Backlash nad Wisłą...» (El Backlash polaco...). *Op. cit.*, pág. 8.

madres, y consideran su posición y derechos como infalibles y claros. Esta nueva generación, aunque consciente de los logros y la importancia del feminismo, rechaza continuar la lucha por la igualdad y considera de poca importancia los conflictos de ideas que surgen dentro del movimiento. Desde su punto de vista, el feminismo innecesariamente niega la «popular» y atractiva realidad socio-cultural en la que reinan la libertad de identidad, el consumo y el sexo. Lo describe perfectamente el comentario de Esther Rothblum⁶⁵: «Estaba muy sorprendida por el número de mujeres que me habían dicho que no podían ser feministas porque les gustaban los encajes».⁶⁶

En cambio, el gaga-feminismo es un término propuesto por Judith «Jack» Halberstam en su libro *Gaga Feminism: Sex, Gender and the End of Normal*.⁶⁷ La imprevisible e híbrida Lady Gaga⁶⁸ es un reflejo y símbolo de la realidad contemporánea, donde se vuelven borrosas las fronteras entre los sexos, los géneros y las identidades. Según Halberstam el nuevo feminismo «Gaga» se centra en el interminable juego con los juicios, patrones, reglas y lo convencional. Siempre está en oposición a todo lo descrito, investigado, académico, y también en el área del feminismo.

Por todo ello, se podría considerar que la postura de las jóvenes artistas feministas es un rechazo simbólico hacia «los monstruos de la amabilidad»,⁶⁹ o como dice Ewa Tatar, «una negación de la mujer oprimida y aceptación de la figura de una chica transgresora».⁷⁰

Los últimos años han revelado que el desarrollo del posfeminismo en Polonia no significa el fin del feminismo, sino más bien es una redefinición de la identidad femenina y sus relaciones con el mundo –el sentimiento de ser discriminada y marginalizada ha sido sustituido por la afirmación de sí misma y su vida–. Como advirtió Agata Araszkiewicz⁷¹ en su comentario sobre una de las líderes de «Manifa», que llevaba una diadema en la cabeza: «en lugar de luchadoras, aparecen princesas».⁷²

03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010

Julita Wójcik (n. 1971) es la artista más conocida del posfeminismo polaco. En su obra se refleja la vida cotidiana, concepto que culturalmente está considerado como la negación de la alta cultura. Escardar el jardín, hacer ganchillo, colorear, pelar patatas o cebollas –estas son sus actividades artísticas–. La artista juega con los tópicos de la mujer, sus tradicionales tareas y su deber de ser útil y alegrar la existencia de los demás. Convierte lo cotidiano en entretenido, ocioso, despreocupado y, asimismo, considerado inútil.

65 Esther Rothblum (n. 1955): escritora e investigadora estadounidense, doctora en Psicología, feminista, profesora de *Women Studies* en la Universidad de San Diego.

66 GĄSIÓREK, P. «Postfeminizm, popfeminizm, anty-antyfeminizm... czyli o dalszym (p)oszukiwaniu kobiety» (Postfeminismo, popfeminismo, antifeminismo... es decir sobre continua búsqueda/engaño de la mujer). En: CYLKOWSKA-NOWAK, M. (comp.) *Edukacja. Społeczne konstruowanie idei i rzeczywistości* (Educación. Construcción social de las ideas y la realidad). Poznań: Wolumin, 2000, pág. 421, apud: MEŁOSIK, Z. *Tożsamość, ciało i władza* (Identidad, cuerpo y poder). Poznań/Toruń: Impuls, 1996, pág. 136.

67 HALBERSTAM, J. J. *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon Press, 2012.

68 Lady Gaga: nombre artístico de una cantante, compositora, productora, bailarina, activista y diseñadora de moda estadounidense (n. 1986). Es reconocida por su sentido estético cambiante y extravagante con respecto a la música, la moda, las presentaciones en directo y los vídeos musicales. Se dedica al activismo en favor de la comunidad LGBT. Ver: GAGA, L. La página web oficial. Disponible en: <http://www.ladygaga.com/> (acceso: 22-06-2015). Para ver vídeos: GAGA, L. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/LadyGagaVEVO> (acceso: 22-06-2015).

69 Cita de N. Wolf, apud: KOWALCZYK, I. y ZIERKIEWICZ, E. «Wstęp» (Introducción). En: KOWALCZYK, I. y ZIERKIEWICZ, E. (comp.) *W poszukiwaniu malej dziewczynki* (En busca de niña pequeña). *Op. cit.*, págs. 17-18.

70 TATAR, E. «Jesteśmy takie zepsute» (Somos tan malas). En: KRAWCZYK, L. y NOWACKA-KARDZIS, B. (comp.) *Niegrzeczne* (Malas), catálogo de exposición, Kraków: Bunkier Sztuki, 2010, pág. 9.

71 Agata Araszkiewicz (n. 1971): escritora polaca, doctora en Humanidades, feminista. Cofundadora de la Asociación de Mujeres 8 de Marzo, coorganizadora de la manifestación anual feminista «Manifa».

72 ARASZKIEWICZ, A. «Ogrodniczki...» (Jardineras...). *Op. cit.*

Julita Wójcik,
Obieranie ziemniaków
(Pelando patatas),
documentación
de la *performance*,
2001



Julita Wójcik,
Tęcza
(Arcoíris),
instalación,
2010



Momento de una de
las quemadas de la obra
Tęcza (Arcoíris) de
Julita Wójcik



Zorka Wollny,
Koncert na wysokie obcasy
(Concierto
para tacones altos),
performance,
2004



El trabajo más significativo del juego de roles y del traslado de las triviales actividades de la mujer al espacio público fue su intervención artística *Obieranie ziemniaków* (Pelando patatas, 2001). Julita Wójcik sustituyó la cocina, el emplazamiento más común para este tipo de actividades, por una de las galerías de arte más importantes de Polonia, la Galería Nacional de Arte Zachęta, en Varsovia. El trabajo provocó indignación entre los espectadores, que consideraron la obra banal y no digna de ser presentada en una institución cultural tan prestigiosa. Citando a Łukasz Guzek⁷³: «Si se hubiera revolcado en las pieles de la patata, hubiera escrito alguna frase o dibujado algo con ellas, si se hubiera dañado o herido, si hubiera estado pelando la patata desnuda, se podría entender como un escándalo costumbrista, pero nunca como arte». ⁷⁴ En la percepción de los críticos de arte y espectadores se trató de una burla de su ingenuo pensamiento que en las galerías tienen que ver el Arte con «A» mayúscula.

La intervención de Wójcik se hace eco de la ya mencionada *performance* *Pranie* (El lavado, 1980) de Maria Pinińska-Bereś, durante la cual la artista lava y tiende pañales.⁷⁵ Julita Wójcik dio un paso más. Coloca una tarea cotidiana femenina en un reconocido espacio público, político y tradicionalmente masculino. En realidad, es un aspecto muy importante desde el punto de vista feminista –la transgresión de la mujer-artista, que todavía en el siglo XIX tenía que negar la definición de la feminidad para poder hacer arte–, dado que la creación se consideraba un área totalmente masculina.⁷⁶ En su *performance*, Wójcik une el postulado feminista de representación femenina con el concepto tradicional de la «verdadera mujer», sin consentir el pensamiento negativo hacia cualquiera de estas formas de la feminidad.

En 2010, la artista realizó en Plac Zbawiciela (Plaza del Salvador), en el centro de Varsovia, la instalación hecha de flores y titulada *Tęcza* (Arcoíris). El proyecto, de nueve metros de altura y veintiséis metros de ancho, se elaboró con 16.000 flores artificiales engarzadas en una construcción de acero que la artista preparó en unos talleres colectivos especialmente organizados para la ocasión. La instalación fue una continuación de los trabajos de decoración que ya había desempeñado anteriormente en espacios públicos y, además, formó parte de la programación cultural en el marco de la presidencia de Polonia de la Unión Europea. Aún más, el arco surgió en un momento de tres importantes acontecimientos en Varsovia: el desfile de la igualdad, el Corpus Cristi y el Campeonato Europeo de Fútbol EURO 2012.

Por todo ello, el colorido arcoíris fue interpretado como un acto de homenaje hacia la homosexualidad y, por lo tanto, fue muy criticado desde los ambientes nacionalistas y derechistas; de hecho, la instalación se convirtió en centro de disturbios, incluso más de una vez fue quemada. Wójcik subrayó en varias entrevistas que nunca había sido su intención que *Arcoíris* fuera una obra controvertida ni que despertase discusiones ideológicas, sino todo lo contrario. La artista quería que a la obra no se le añadieran significados forzados, sino que se la considerase un elemento decorativo en el espacio urbano.⁷⁷ Aun así, este sencillo proyecto estético provocó un escándalo comparable con los del arte crítico y se convirtió en un agitador social y símbolo local de la lucha por la apertura y tolerancia.

73 Łukasz Guzek (n. 1962): doctor en Bellas Artes, historiador y crítico de arte polaco.

74 GUZEK, Ł. «O sztuce praktycznej i praktyce artystycznej» (Sobre el arte práctico y la práctica artística). En: *Magazyn Sztuki* (Revista de Arte), 2001, núm. 23. Disponible en: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_28/archiwum_nr28_tekst_1.htm (acceso: 09-03-2015).

75 Durante la *performance* titulada *Pranie* (El lavado, 1980) la artista delante del público, al aire libre, lava los pañales y cuando los va colgando, poco a poco aparece la palabra «Feminismo» bordada en ellos. La obra ha sido descrita en la presente tesis, en el Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

76 KOWALCZYK, I. «Sztuka feministyczna w Polsce...» (El arte feminista en Polonia...). *Op. cit.*

77 RADZIŃSKA, A. *Tęcza* (Arcoíris). En: puszka.waw.pl. Disponible en: <http://puszka.waw.pl/tecza-projekt-pl-2787.html> (publicado: 24-07-2013, acceso: 09-03-2015).

Otra artista joven, **Zorka Wollny** (n. 1980), es también una maestra del juego posfeminista. En sus trabajos busca la frontera entre el individualismo y el rol impuesto; lo privado y lo aprendido, lo artificial y lo hecho para dejarse ver. Es precisamente lo que inspira el trabajo *Malowanie* (Maquillaje, 2003), un vídeo que muestra a unas mujeres maquillándose. Cada una de ellas utiliza «herramientas» diferentes, tiene diferentes técnicas; algunas se vuelven irreconocibles, otras no cambian mucho, aunque todas tienen el mismo objetivo: presentar su «yo mejorado». Es una especie de retrato íntimo de la mujer donde la artista intenta observar y descifrar el momento en el que se pierde la autenticidad y se entra en un rol. La feminidad se convierte en una máscara que se ponen las protagonistas del vídeo, y la autora en una observadora de esta metamorfosis.

Zorka juega también con los símbolos de la feminidad en la *performance* titulada *Koncert na wysokie obcasy* (Concierto para tacones altos, Cracovia-2004, Norwich-2010). En el vacío espacio del Collegium Novum de la Universidad Jaguelónica en Cracovia, y unos años más tarde en el ayuntamiento de Norwich, tuvo lugar un «concierto» de tacones de varias mujeres. Con esta acción performativa, la autora observa otra vez estos momentos en los que consciente o inconscientemente se desempeña un rol. En este caso, el de la mujer actual que de acuerdo con las normas generalmente establecidas, cuida su aspecto físico, es asimismo el rol oficial de la funcionaria, la oficinista elegante, la *business woman* que figuradamente «se pone en puntillas» para llegar hasta arriba en la jerarquía laboral y conseguir el merecido respeto. La artista en vez de aplicar una crítica directa sobre el sistema que establece estos roles, oprime a las mujeres y les obliga a cuidar excesivamente su estética, propone estar atentos y observar. Zorka observa con mucha atención, es sensible a cualquier difícilmente percibido detalle de comportamiento, los cataloga y después compone con ellos un *ballet*.⁷⁸

Así, otra vez estamos ante un juego –un concierto para tacones altos, en vez de, por ejemplo, una hoguera de tacones altos, objeto considerado símbolo de opresión de la mujer–. La estrategia de Zorka es una especie de pensamiento travieso de las artistas posfeministas que convierte un factor opresivo en punto de partida para un juego artístico; las imágenes impuestas por la cultura patriarcal quedan transformadas y adaptadas a sus necesidades. De esta manera, se niega la incompatibilidad de la unión de los roles de la artista y la mujer. Resulta un irónico método no aplicado por las feministas de la década anterior.

Otros conceptos dominantes en el arte crítico de los noventa y aplicados en el posfeminismo contemporáneo son el cuerpo y lo carnal, ideas con las que juega el grupo **Sędzia Główny** (Juez Principal), formado por Karolina Wiktor (n. 1979) y Aleksandra Kubiak (n. 1978). En las *performances* llenas de tensión y sorpresa, a veces incluso con un toque absurdo, investigan la frontera de los convencionalismos sociales de lo físico, lo íntimo, las relaciones entre humanos y el arte. Las artistas muchas veces se dañan, se dan latigazos, pelean, se magullan contra las paredes, clavan agujas en el cuerpo, boxean, «paren» huevos de gallina (la *performance* coincidió con la llegada del barco *Langenort* a Polonia, es decir, un ambulatorio flotante para abortos). En sus intervenciones interactuaba el público de tal forma que se convertía en participante de la obra; por ejemplo, las artistas daban órdenes, como en el programa de TVP Kultura (Televisión Cultura) durante la Noche de los Artistas en 2005, u organizaban un concurso de dardos donde el ganador pasaba con ellas doce horas, como en el bar Eden en Piotrków, en el año 2005. De esta manera, las artistas se convertían en marionetas en manos de los espectadores, perdiendo así totalmente el control sobre el efecto de la intervención.

78 BERNATOWICZ, E. «Jak wam się podoba? O sztuczności zachowania w sztuce Zorki Wollny» (¿Cómo os gusta? Sobre comportamientos artificiales en el arte de Zorka Wollny). En: *Arteon*, 2011, núm. 4, págs. 19-23.



Sędzia Główny
(Juez Principal),
Mentality (Mentalidad),
performance, 2006

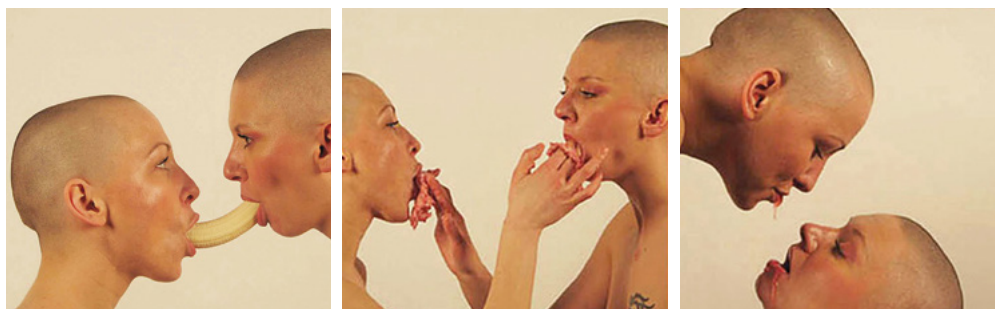


Sędzia Główny
(Juez Principal),
Być jak sędzia główny
(Ser como el juez
principal),
performance, 2010



Sędzia Główny
(Juez Principal),
Rozdział LXXI
(Capítulo LXXI),
performance, 2007

Sędzia Główny
(Juez Principal),
Hommage a Natalia LL
(Homenage a Natalia LL),
fotografia, 2006



El grupo Juez Principal, claramente, adquiere una postura crítica. En sus acciones desnudan los roles impuestos a la mujer y revelan que son tratadas como objetos, elementos decorativos o productos alimenticios destinados a ser consumidos por el espectador-hombre, como ocurre en la *performance* *Sztuka beze mnie nie ma sensu* (El arte sin mí no tiene sentido, 2003), donde las artistas se convierten en el relleno de un perrito caliente. Asimismo, se les obliga a ser sumisas (las artistas lo reflejan a través de la acción de lamer el suelo o los zapatos de alguien) y acatar los requisitos de vestimenta cuando en sus *performance* se visten de lolitas, «call girls», prostitutas, damas de compañía o se desnudan.⁷⁹

El grupo, para expresar las ideas de la resistencia contra el orden social opresivo, muchas veces sobrepasa los límites de la resistencia física, como por ejemplo ocurrió durante la exposición *Mentality* (Mentalidad) en la Bienal de Łódź de 2006. El escenario constaba de pantallas que mostraban un vídeo de mujeres cantando una canción folclórica sobre la pérdida de la virginidad, el casamiento, el cambio del mundo de la mujer, su defensa contra la tradición y la necesidad de liberación: «Dios te ha regalado a mí, mi familia te regala a mí, y la gente te regala a mí... pero yo no seré tuya... mi mundo ha cambiado». Las artistas estaban en tubos transparentes, con las muñecas y la cabeza atadas con alambre; al bajar las manos, aumentaba la presión del alambre y dificultaba la respiración. La acción terminó con la caída por agotamiento de una de las artistas. En esta *performance* se puede percibir, sin lugar a dudas, una asociación formal y semántica a la acción de Ewa Partum *Kobiety! Małżeństwo jest przeciwko wam!* (¡Mujeres, el matrimonio está en vuestra contra!, 1980).⁸⁰

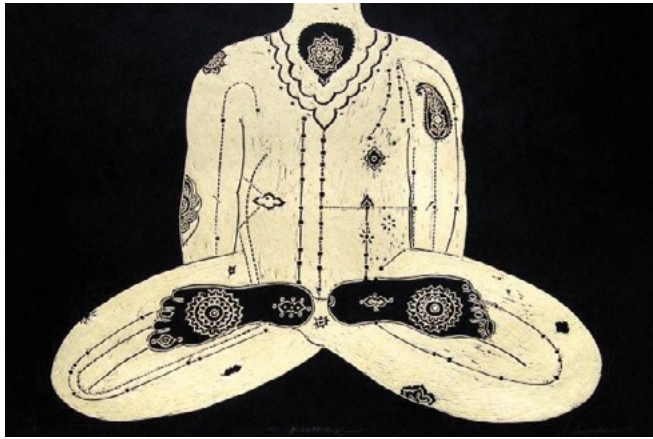
Las artistas del grupo Sędzia Główny en muchas ocasiones resaltaron sus vínculos con el arte feminista polaco de las generaciones anteriores realizando proyectos como *Hommage a Natalia LL* (Homenaje a Natalia LL, 2006) o *Hommage a Zofia Kulik* (Homenaje a Zofia Kulik, 2007).

La temática del cuerpo, aunque presentada con técnicas diferentes, está presente también en el arte de **Małgorzata Malwina Niespodziewana** (n. 1972). Sus dibujos y gráficas del ciclo *Ciało uniwersalne* (Cuerpo universal, 2007) muestran siluetas enteras o fragmentos de cuerpos humanos, a veces únicos, otras veces multiplicados, expuestos en agrupaciones y posturas retorcidas. Los personajes están en el limbo, sin ninguna referencia cotidiana, aislados de la realidad –lo que recuerda a las mujeres alienadas en la obra de Izabella Gustowska–. Sus posturas son innaturales y tiesas, sin movimiento. De esta manera, y como si fuera una representación de los emperadores bizantinos, la artista intenta transmitir lo universal del cuerpo.⁸¹ Si comparamos su obra con *Łaźnia* (Baño, 1997), de Katarzyna Kozyra, parece que Niespodziewana comprende el rol de la artista de forma muy diferente. Kozyra enseña lo inexistente en la representación habitual, saca a la luz del día el cuerpo «invisible», lo rehabilita y lo dota del derecho a la visibilidad, igual que al de los modelos. Malwina hace todo lo contrario; no señala diferencias, no obstante, busca la unión transcendente de cuerpos diferentes, lo universal, la fusión.

79 SIENKIEWICZ, L. *Sędzia Główny* (Juez Principal). En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/sędzia-główny> (publicado: 05-05-2014, acceso: 09-03-2015).

80 La *performance* de Ewa Partum *Kobiety! Małżeństwo jest przeciwko wam!* (¡Mujeres, el matrimonio está en vuestra contra!, 1980) aborda el tema de la boda y tradición como un mecanismo opresivo. La artista llevaba un vestido de boda envuelto en plástico transparente firmado «Para Hombres». Acompañada con los sonidos de la marcha nupcial, se puso a cortar con tijeras primero el plástico y luego el vestido, para al final presentarse desnuda delante del público. Fue un gesto de liberación simbólica del mítico rol pasivo de la mujer. Después de la *performance*, la artista desnuda se quedó unas horas hablando con el público sobre las diversas formas de la opresión cultural femenina. Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

81 En el arte bizantino, debido a ciertas exigencias y restricciones de la representación visual de las autoridades, las imágenes imperiales se caracterizaban por una específica forma hierática, una falta de ilusión de movimiento y el fondo dorado. Estas características se pueden observar sobre todo en las obras de la época bizantina media. En: RÓŻYCKA BRYZEK, A. «Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej» (Contra la idea estereotípica del arte bizantino). En: *Znak* (Señal), 1994, núm. 466, págs. 51-56.



Małgorzata Malwina
Niespodziewana,
Ciało uniwersalne
(Cuerpo universal),
técnica mixta, 2007



Los dibujos de Malwina se caracterizan por unas líneas serpenteantes y flexibles que envuelven a los personajes como si fueran cuerdas, hilos o pelos, lo que crea unas formas cerradas parecidas a unos ornamentos que con suavidad se diluyen en el fondo. Los coloca de manera semejante a las alfombras persas, arras o elegantes ornamentos secesionistas, igual que Zofia Kulik en *Gotyk Międzynarodowy* (Gótico Internacional, 1990). Kulik ordena las fotografías en forma de mandalas, ventanas góticas y rosetones. Reconstruye la estructura del sistema de poder, descubre su carácter falocéntrico y hace preguntas sobre nuestra esclavitud. En cambio, Malwina, en sus ornamentales dibujos de partes del cuerpo, busca la armonía y la vuelta al tradicional arte decorativo, lo cual asemeja su enfoque con el de Julita Wójcik.

La temática del cuerpo aparece también en el ciclo de fotografía e instalación de vídeo *Mężatki* (Esposas, 2005), de **Karolina Breguła** (n. 1979) y **Ola Buczkowska** (n. 1978). Las artistas muestran la cercanía, intimidad y sexualidad en la relación entre dos mujeres. Las fotografías, de una manera poética, enseñan las relaciones carnales y emocionales entre las artistas, respiran feminidad y sensualidad. En estos dobles autorretratos de la vida en el hogar se muestran las huellas del tacto, del contacto corporal, sueño, tristeza, alegría, cariño y entendimiento mutuo. Prevalecen las escenas relacionadas con el placer y la relajación. En el vídeo descubrimos que las esposas tienen sus hombres, ya que aparecen sus voces, pero es como si estuvieran casadas a la vez entre ellas y con sus maridos. Por todo ello, se trata de un trabajo autobiográfico sobre el amor, la amistad y la sexualidad, en el que no hay fronteras entre los sentimientos. El conjunto se podría describir como unos fotogramas tirados en el suelo de los que podemos crear diversos argumentos que tratan de la cercanía y erótica en diferentes tipos de relaciones.⁸² La obra señala con fuerza la ambigüedad de la situación de las protagonistas. Sugestiona y hace reflexionar sobre el estatus de la relación de dos mujeres que, a primera vista, parece claro.⁸³

Ola Buczkowska continúa la investigación acerca de lo carnal en la mujer en el proyecto *Czerwony namiot* (Tienda de campaña roja, 2006). Igual que Katarzyna Górna en su obra *Madonas*, investiga la feminidad a través de arquetipos, desarraigados de los lejanos tiempos «protoeslavos». El proyecto consiste en veintiocho fotografías presentadas dentro de una tienda de campaña roja en forma de media luna, el símbolo de la feminidad. La instalación hace referencia a los cambios que padece la mujer en los veintiocho días del ciclo menstrual. Basándose en sus experiencias y en información sobre las diosas paganas, la artista crea veintiocho simbólicos autorretratos dobles, y cada uno de ellos describe uno de los veintiocho días del calendario lunar-menstrual. «Me presento con una modelo que es la personificación de la diosa pagana. Me miro en los veintiocho retratos como en el espejo, e intento buscar en mí los olvidados aspectos de la feminidad»,⁸⁴ explica la artista. Cada diosa representa otro fragmento de la identidad femenina relacionado con la fecundidad o la mortalidad. Además, la artista investiga el funcionamiento de lo corporal en la relación con otra persona, destaca sus mutuas influencias, incluso en lo físico.

Su proyecto *Art of War – co nam dała wojna* (Art of War – qué nos trajo la guerra, 2007) analiza la masculinidad y femineidad en el contexto de la masculinizada retórica histórica dominada por guerras, batallas e insurrecciones. Los aniversarios de los mencionados acontecimientos históricos siempre se celebran alabando el heroísmo, martirio y muerte por la patria. La temática

82 LESZKOWICZ, P. «Mężatki» (Esposas). En: *Mężatki* (Esposas), catálogo de exposición. Warszawa: Fundacja Promocji Sztuki Współczesnej PSW, 2005/2006.

83 JAKUBOWSKA, A. «Chłopcy, dziewczęta...» (Chicos, chicas...). *Op. cit.*, pág. 21.

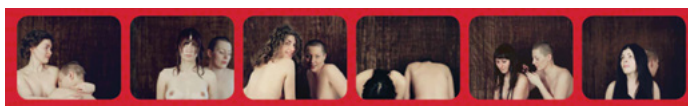
84 BUCZKOWSKA, O. *Czerwony namiot* (Tienda de Campaña Roja). En: portafolio online de Ola Buczkowska, [olabuczkowska.com](http://olabuczkowska.com/portfolio.pdf). Disponible en: <http://olabuczkowska.com/portfolio.pdf> (acceso: 10-12-2014).



Karolina Breguła
y Ola Buczkowska,
Mężatki (Esposas),
fotografías y vídeo,
2005



Ola Buczkowska,
Art of War - co nam dała wojna
(Art of War - qué nos trajo la guerra),
objetos, 2007



Ola Buczkowska,
Czerwony namiot
(Tienda de campaña roja), instalación,
2006



de la guerra en el arte surgió también en los años noventa –entre otras, en la obra *Naziści* (Nazis, 1998), de Piotr Uklański, o *Więzy krwi* (Los vínculos de sangre, 1995), de Katarzyna Kozyra.⁸⁵ Ambos proyectos despertaron enorme controversia y revelaron los fuertes vínculos entre la guerra y la identidad nacional polaca.

Buczkowska hace referencia a esta misma temática de una forma muy innovadora. El hilo conductor de su obra son figuritas de soldados que sirven para jugar y la artista prepara con ellas piezas de bisutería: pendientes, colgantes, pulseras. Cada figura está pintada de blanco y lleva un pequeño elemento decorativo rojo, como si fueran heridas. Además, esta combinación de colores recuerda a la bandera polaca.

El proyecto supone un original comentario sobre la actitud polaca hacia la Historia. En este discurso androcéntrico, la lucha tiene el valor más alto, incluso sagrado, y la muerte en el campo de batalla es un inolvidable mérito. Un soldado es el símbolo de un verdadero hombre y de un buen polaco. Buczkowska convierte esta pesada simbología de la guerra en una ligera bisutería femenina, una cosa trivial desde el punto de vista de la retórica patriota-guerrera. De esta manera, el símbolo de lo masculino se convierte en lo femenino, es decir, en un atributo de la vestimenta de la mujer.

Las artistas en la primera década del siglo XXI trabajan a gusto con técnicas características del esencialismo femenino de la segunda oleada, como costura, ganchillo o bordado. Los «típicos medios femeninos» les sirven para travestir y tratar de forma irónica los esquemas machistas preestablecidos. Uno de los ejemplos más interesantes se halla en la creación de **Monika Drożyńska** (n. 1979), autora del ciclo *Aktywności Zimowe* (Actividades invernales, 2007-2010). La obra da la vuelta al proceso de la politización de la esfera privada; la artista traslada el espacio público al hogar y borda en telas circulares frases vistas en calles, muros o parques. Para cada frase escoge un hilo especial y un diseño diferente, asimismo, los contenidos de las citas contrastan con las dulces formas del bordado. Gracias a estos grotescos compuestos, los blasfemantes lemas o frases con inclinaciones políticas se vuelven irónicos y burlones. La continuación de *Actividades invernales* es *Haft miejski* (Bordado urbano, 2011). Las obras del ciclo fueron expuestas en pantallas de vídeo gigantes en algunas de las principales ciudades de Polonia y, además, se han distribuido en forma de postales. Así, las frases, después de haber sido transformadas artísticamente, vuelven a la ciudad. Drożyńska borda también en objetos cotidianos;⁸⁶ ha creado, por ejemplo, *Niezbędnik drzewny dla artystki Cecylii Malik* (Neceser de madera para la artista Cecylia Malik, 2011) –un conjunto de protectores de antebrazo para trepar a los árboles–.

Otra obra de Monika Drożyńska relacionada con la habitual percepción de lo femenino, se llama *Różne formy użyteczności kobiety* (Diferentes formas de utilidad de la mujer, 2009). La *performance* consta de varios capítulos, durante los cuales la artista se sienta en un espacio público vestida con una falda de un gran diámetro. Extiende la falda e invita a los espectadores a acompañarla y descansar con ella (en el capítulo «Odpocznij w trakcie Manify» [Descansa durante Manifa, 2009]), o invita a los niños para que se sienten encima de la falda (en el capítulo «Zabaw się» [Juega, 2009]). El proyecto en su totalidad se convierte en un comentario sobre la objetualización de las mujeres. La falda, en la intervención, es una prolongación del cuerpo, de la existencia, un campo de juego. La mujer, con su indumentaria, es la parte de la exposición

85 Los proyectos han sido descritos en el anterior Capítulo 03.2. Los años noventa. *Naziści* (Nazis, 1998), de Piotr Uklański, en el Apartado 03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura: contexto de la investigación, y *Więzy krwi* (Los vínculos de sangre, 1995), de Katarzyna Kozyra, en los Apartados 03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura: contexto de la investigación y 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

86 SAŃCZUK, A. «Monika Drożyńska. Wszystko albo nic» (Monika Drożyńska. Todo o hilo). En: *Wysokie Obcasy* (Tacones altos), 10-10-2013.



Monika Drożyńska, *Różne formy użyteczności kobiety* (Diferentes formas de utilidad de la mujer), acción, 2009



Monika Drożyńska, *Niezbędnik drzewny dla artystki Cecylii Malik* (Neceser de madera para la artista Cecylia Malik), objeto, 2011



Monika Drożyńska, *Aktywności Zimowe* (Actividades invernales), objetos, 2007-2010

Justyna Koeke,
Kolekcja (Colección),
objetos, 2003



Justyna Koeke,
Flower-ass
(Flor-culo),
objeto, 2008



Justyna Koeke,
Syrena (Sirena),
objeto, 2008



y, de igual manera, invita al espectador, al usuario del espacio público, a interactuar en la superficie de la falda, que simboliza la frontera entre lo privado y lo público.⁸⁷

En los materiales femeninos, como hilos, trapos y prendas, interviene artísticamente **Justyna Koeke** (n. 1976). La artista crea diferentes objetos de brillantes y blandas telas que rellena con esponja como si fueran peluches. Koeke juega con las formas para darles un carácter grotesco o, incluso, repugnante y desvergonzado.

La serie *Kolekcja* (Colección, 2003) es una propuesta de «ropa» para mujeres que imita deformaciones del cuerpo, como por ejemplo dos piernas adicionales o manos que descuelgan de las ingles. *Syrena* (Sirena, 2008) representa la silueta de una mujer-peze que recuerda a una muñeca erótica de un *sex shop*; la sirena está tumbada en un charco de sangre bordado en una tela roja, que le da un toque ambiguo a la obra. *Flower-ass* (Flor-culo, 2008) es un objeto de esponja sobrepuesto en las nalgas del que sale un ramo de flores. *Pierdzqca* (Tiradora de pedos, 2010) presenta a una mujer tumbada, de cuya falda sale una enorme pieza beige hecha de tul.

La artista contradice de este modo la imagen de la amable, perfumada mujer que no se puede permitir simples acciones fisiológicas y que siempre está bien cuidada y con las piernas depiladas. Extremadamente exagerada puede parecer la expresión de la obra de Koeke aunque resulta divertida, y debajo de esta estética de mercadillo subyace una mordaz crítica de la desigualdad de género.

Una especie de imagen divertida e infantil representa también la obra de **Basia Bańda** (n. 1980). La artista explora espacios privados, llenos de emociones, deseos, percepciones sensoriales y fantasías hedonistas. Su pintura –dominada por el color rosa– muestra la realidad a través de su experiencia personal e íntima; la deforma según sus propias categorías, jerarquías y antojos (fuera de lo generalmente considerado como buen gusto). En sus trabajos hace referencias a las esferas típicamente relacionadas con la actividad/pasividad femenina, que refleja en el uso de colores pastel, en el formato pequeño de su obra y en los materiales «femeninos»: trapos, lanas, botones y cuentas.

No obstante, la sutileza de los materiales se ve rota por obscenos motivos eróticos y comentarios que mezclan el cariño con la vulgaridad («Kiss mi osito; besa labios, besa cuellito, besa tetitas, besa coñito, besa barriguita, ni siquiera la bañera está para follar»⁸⁸ o «La ratita dice: polla»). Su obra es una especie de diario íntimo de una mujer joven que demuestra su postura llena de contradicciones. Desde el punto de vista feminista de la segunda oleada, es muy difícil unir la manifestación de la sexualidad de la mujer con una búsqueda casi obsesiva de su hombre. Aun así, esta dificultad no le interesa a la artista, que está centrada en sus cosas; es una chica traviesa que hace lo que quiere.

El cuadro *Ja też chcę* (Yo también quiero, 2003) está dividido en dos partes: en la parte de arriba se puede ver a una mujer tumbada que recuerda a protagonistas de obras de los maestros clásicos de la pintura. El cartel de debajo contiene el nombre de la obra: *Preciosa Venus*, aunque aún más abajo del cartel se puede ver un trozo de encaje que encubre un secreto muy personal: «Yo también quiero» que nos hace terminar la frase con «... ser como ella». De igual manera, en el cuadro *Narzyczni* (Los novios, 2004) representa el romántico sueño de chicas ingenuas e inmaduras que quieren casarse con un chico guapo.

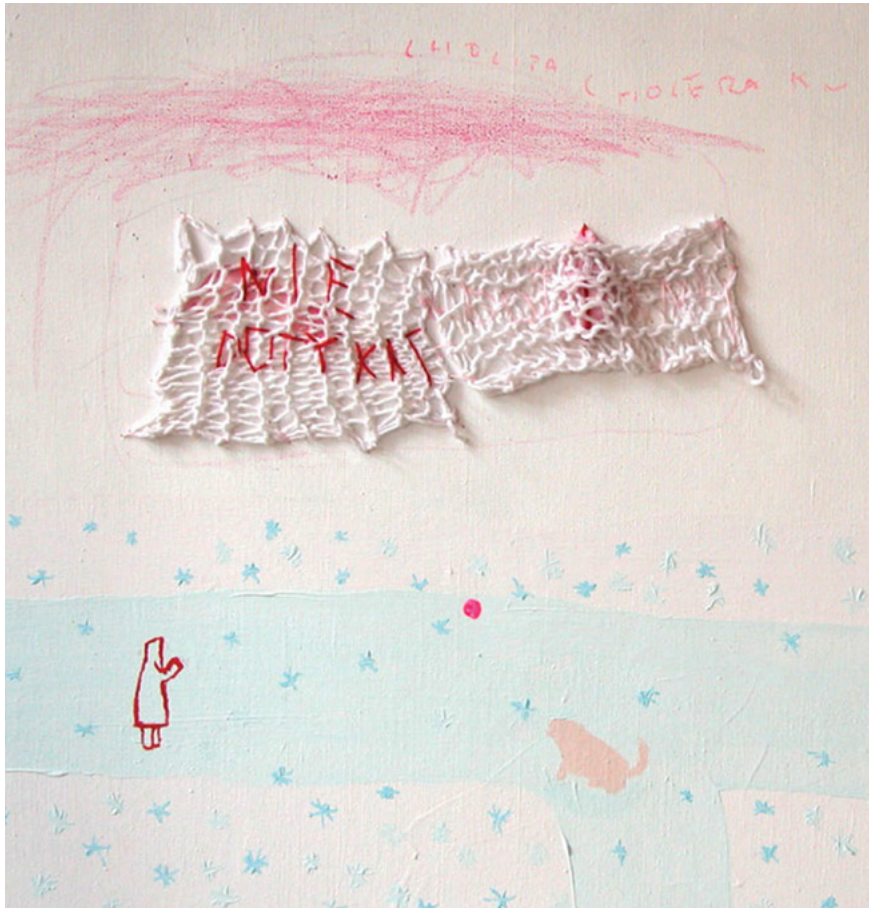
87 BARAŃSKA, K. «Performance Moniki Drożyńskiej "Różne formy użyteczności kobiety". 5. krakowska Manifa» (Performance de Monika Drożyńska «Diferentes formas de utilidad de la mujer». 5. Manifa en Cracovia). En: revista online del Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, obieg.pl. Disponible en: <http://www.obieg.pl/kronika-towarzyska/8997> (publicado: 11-03-2009, actualizado: 11-03-2009, acceso: 12-03-2015).

88 JAKUBOWSKA, A. «Chłopcy, dziewczęta...» (Chicos, chicas...). Op. cit., pág. 19.

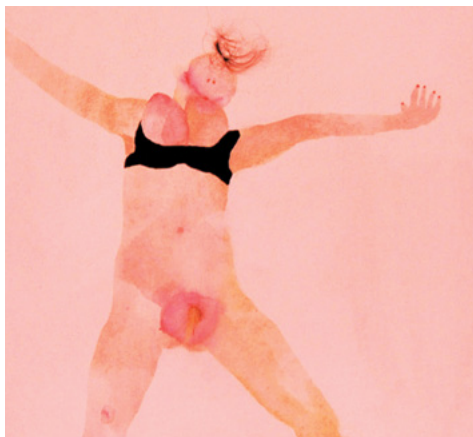
Basia Bańda,
Narzyczni
(Los novios),
técnica mixta,
2004

INEZC YZ RAN





Basia Bańda,
Nie dotykaj
(No touches),
técnica mixta,
2004



Basia Bańda,
Zadowolona
(Contenta),
técnica mixta,
2008



Basia Bańda,
Myszka mówi kutas
(La ratita dice polla),
técnica mixta, 2004

En cambio, trabajos como *Szybko* (Rápido, 2006), *Bez tytułu* (Sin título, 2006), *Słodko* (Dulce, 2007) o *Zadowolona* (Contenta, 2008) son imágenes de una sexualidad femenina liberada de las limitaciones impuestas por la cultura. También aparecen motivos de violencia y miedo, como por ejemplo en la obra *Nie dotykaj* (No toques, 2004) o *Bije* (Pega, 2006).

Basia se centra en la búsqueda de su identidad, su autodenominación, aunque no llega a una respuesta concreta. El sujeto nunca llega a definirse, sigue siendo líquido y variable, por lo cual, en la obra, se pueden observar varias contradicciones, indirectas e inconsecuencias.⁸⁹

Sus obras dulces, tiernas y de color rosa en las que aplica técnicas tradicionales femeninas, revelan fuertes influencias de la creación de Maria Pinińska-Bereś, que con sus suaves formas exploraba los estereotipos sobre la mujer y lo femenino.⁹⁰ De igual manera, Bańda, en cuyo arte, detrás del «eufórico cúmulo de métodos femeninos de expresión»,⁹¹ se esconde un divertido juego con las normas y roles género. No obstante, la artista no lo hace de forma directa, todo lo contrario; esta mascarada le da placer, ya que forma parte de su «naturaleza femenina». En vez de luchar abiertamente, se puede permitir marcar las condiciones del juego. Conscientemente crea la actitud de una chica a través de la performatividad y el enfoque *queer*. Con habilidad cambia la conducta de infantil a madura, de ingenua a vulgar y explora fácilmente las esferas de la sensualidad y sexualidad. Le da valor a lo que siempre estuvo marginado en la cultura: el nivel de la psique de la mujer, su privacidad, e incluso la banalidad de sus actos. Su mundo se sitúa más o menos entre serias declaraciones feministas, juegos con peluches y princesas.

La obra de **Anna Okrasko** (n. 1981) también entra en esa «corriente rosa». Dentro del proyecto *Malarki – żony dla malarzy* (Pintoras, esposas para pintores, 2003), coloreó de rosa las paredes del pasillo del Departamento de Pintura en la Academia de Bellas Artes donde estudiaba en aquel entonces. Sobre el fondo rosa, colocó letras rojas, hechas previamente en plantillas, que representaban frases machistas de los profesores y colegas que la artista había oído y recordaba. Las citas revelan los tópicos sobre el arte de la mujer («El arte hecho por la mujer tiene más delicadeza, es más decorativo», «Las pintoras sirven como esposas para los pintores», «Las mujeres tienen una predisposición nata para freír chuletas. Se puede decir que lo tienen en la sangre», «Ojalá, señorita, intentase pintarlo como lo haría un hombre»), sobre los cuerpos de la mujer («El pecho es un tema facilón en el arte»), sobre las feministas («Las feministas son desagradables, gordas, lesbianas que queman sujetadores») o sobre las artistas («La mujer, aunque se gradúe en Bellas Artes, lo único que hará justo después es casarse y tener hijos», «En Bellas Artes no hay lugar para niñas acomplexadas que lloran cada vez que se les corrija un trabajo»), o incluso citas sacadas de conversaciones de las estudiantes mismas («Yo solo pinto cuadritos pequeños y conmovedores, lo que más me gusta pintar son retratos de perros»). El espacio en el que intervino Okrasko tuvo un significado simbólico, ya que fue la propia institución machista el objetivo de la crítica.

Muy parecidos mensajes y fragmentos de diálogos aparecen en la serie de cuadros *Moje rysunki to taki mój pamiętnik* (Mis dibujos son como mi diario, 2003), lo que destaca más aún la autenticidad de la situación analizada por la artista. Los mensajes compuestos por letras previamente preparadas con plantillas estaban expuestos en unos lienzos. En otros cuadros de esta época, la artista trata también la problemática de la xenofobia. En su obra *Chusty*

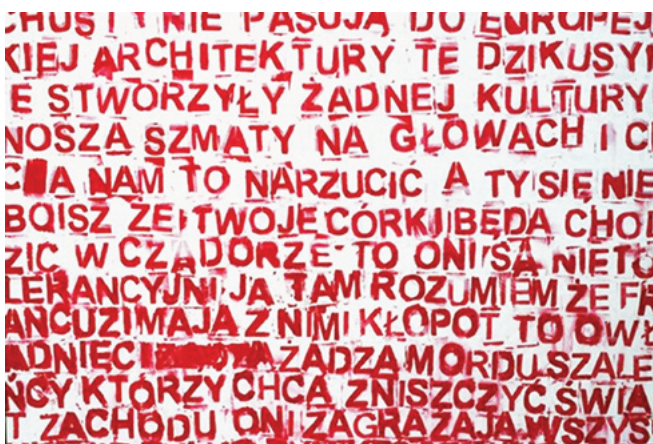
89 TATAR, E. «W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą» (A qué juegan las chicas, es decir, ola tras ola). En: *Panoptikum*, 2005, núm. 4, págs. 178-188.

90 Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

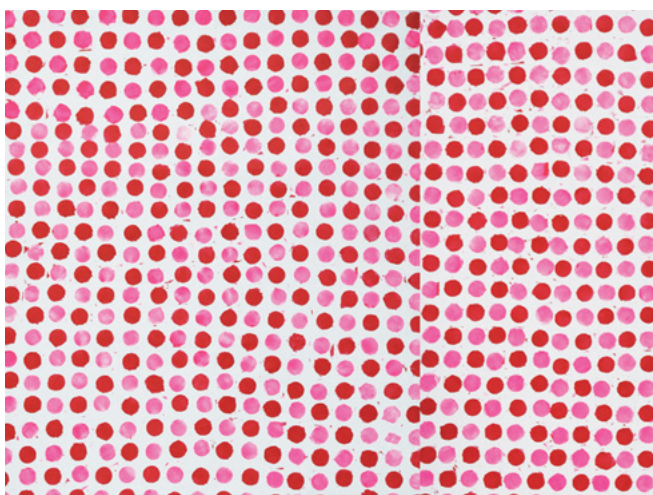
91 TATAR, E. «W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą» (A qué juegan las chicas, es decir, ola tras ola). *Op. cit.*, pág. 182.



Anna Okrasko,
Malarki – żony dla malarzy
(Pintoras, esposas para pintores),
pintura expandida,
2003



Anna Okrasko,
Chusty (Chales),
técnica mixta,
2004



Anna Okrasko,
Mój profesor maluje w paski a ja w groszki, bo to jest bardziej dziewczęce
(Mi profesor dibuja rayas y yo lunares, porque es mucho más de chica),
técnica mixta,
2004

(Chales, 2004), la artista refleja un comentario poco respetuoso, hecho sobre las mujeres musulmanas, y lo escribe en color rojo sobre lienzo blanco (no sin querer, Okrasko utilizó colores de la bandera nacional polaca).⁹²

Un carácter muy similar tienen también los trabajos del ciclo *Mój profesor maluje w paski a ja w groszki, bo to jest bardziej dziewczęce* (Mi profesor dibuja rayas y yo lunares, porque es mucho más de chica, 2004). El título estaba relacionado con la creación del tutor de Anna Okrasko, Leon Tarasewicz.⁹³ Esta vez el trabajo de Okrasko era mucho más irónico; no utilizó texto, sino elementos gráficos –llenó grandes lienzos de lunares hechos en plantillas–. El proyecto final de Okrasko fue una burla de los banales prejuicios sobre las diferencias entre el arte hecho por mujeres y por hombres. Fue también una expresión de rebeldía contra la típica jerarquía académica (relación maestro-estudiante) y la muy frecuente, en los departamentos de arte, exigencia de que los estudiantes apliquen el lenguaje visual preferido por el profesor.⁹⁴

«Siempre me he sentido feminista, es una postura que tiene su origen en la actitud emocional hacia la realidad de la vida y la existencia en este mundo tan concreto»,⁹⁵ dijo la artista, revelando el fondo personal de su creación. Y añadió: «Nunca he tenido una formación teórica en el tema de feminismo, cosa que me provoca una especie de complejo».⁹⁶

De ahí nació la idea de crear un *audiobook* con el libro de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*.⁹⁷ La grabación se podría considerar como un intento de conclusión de su experiencia como artista. Okrasko dijo: «Decidí que era mejor leer el texto de una autora inteligente y reconocida, y de esta manera cumplir con una misión educativa [contaba con que los espectadores polacos por fin se movieran de su sitio y votaran a favor de la igualdad], en vez de crear otro proyecto repetitivo sobre la identidad de la mujer».

Okrasko reconoce que el libro de Beauvoir publicado en 1949 «sigue siendo a veces terroríficamente actual».⁹⁸

La ironía feminista es también uno de los elementos de la creación artística de **Elżbieta Jabłońska** (n. 1970). Su obra es un comentario amablemente irónico sobre el estatus y el rol de la mujer en la sociedad tradicional. La artista aprovecha y transforma los tópicos y clichés relacionados con la percepción de la mujer y lo femenino, juega con ellos de una manera inteligente, llena de humor y ternura.

Después de haber dado la luz a su hijo en 1997, Jabłońska incluyó en su creación acciones que se podrían describir como tareas típicas de madre y ama de casa. Desde 1999 organiza acciones tituladas *Przez żołądek do serca* (Conquistar por el estómago) durante las que prepara deliciosas comidas que luego comparte con los espectadores e invitados a las inauguraciones. En la *performance* en Zielona Góra, en 2001, clavó en los aperitivos banderitas con la información de cuántas calorías tienen y qué hay que hacer para quemarlas. Jabłońska, muchas veces, en sus obras asume la contradicción del rol femenino, es decir, el de la sirvienta, la que da de comer, pero no come porque cuida su línea para mantenerse atractiva y gustar a los hombres.

En 2002, la Galería Zewnętrzna AMS presentó en más de diez vallas publicitarias en las mayores ciudades de Polonia el trabajo de Elżbieta Jabłońska «Gry domowe» (Juegos caseros), que forman parte del gran proyecto *Supermatka*

92 BRANICKA, M. «Anna Okrasko». En: BORKOWSKI, G., MAZUR, A. y BRANICKA, M. (comp.) *Nowe zjawiska...* (Nuevos fenómenos...). Op. cit., pág. 108.

93 Leon Tarasewicz (n. 1957): pintor polaco de origen bielorruso, profesor de Bellas Artes en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. El motivo característico de su obra son las rayas de colores.

94 SIENKIEWICZ, K. *Anna Okrasko*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/anna-okrasko> (publicado: 05-02-2015, acceso: 09-03-2015).

95 SZABŁOWSKI, S. *Przedsiębiorstwo Okrasko* (La empresa Okrasko). En: zwierciadlo.pl. Disponible en: <http://zwierciadlo.pl/2010/bez-kategorii/przedsiębiorstwo-okrasko> (publicado: 17-05-2010, acceso: 09-03-2015).

96 *Ibidem*.

97 Ver: BEAUVOIR, S. *Le Deuxième Sexe*. Op. cit.

98 SZABŁOWSKI, S. *Przedsiębiorstwo Okrasko* (La empresa Okrasko). Op. cit.



Elżbieta Jabłońska,
Przez żołądek do serca
(Conquistar por el estómago),
acción, 2004



Elżbieta Jabłońska,
Supermatka
(Supermadre),
fotografia, 2002



Elżbieta Jabłońska,
Biały Mazur
(Mazurca blanca),
acción, 2003

(Supermadre, 2002),⁹⁹ expuesto al mismo tiempo en la Galería Nacional de Arte Zachęta, en Varsovia. El proyecto consiste en una serie de fotografías en las que la artista posa con su hijo, vestida con trajes de los protagonistas de cómics: Superman, Batman, Spiderman. En la fotografía escogida para las vallas publicitarias podíamos ver a la artista en el traje de Superman sentada con su hijo en la cocina de su casa. A la obra le acompañaron algunas palabras: «fregar», «lavar», «cocinar». El héroe de la popcultura no solo cambió de sexo, sino también sus heroicas acciones cambiaron de carácter. La Supermadre contemporánea, el inalcanzable ideal para Jabłońska, hace verdaderas maravillas conciliando la educación del hijo con las tareas domésticas y la vida laboral, esforzándose para cumplir con cada rol lo mejor posible y, además, disfrutar de todos ellos. La artista claramente alude en su obra al ya mencionado arquetipo de la Madre polaca, asimismo, a través de la iconografía, se refiere a la Virgen María con el niño Jesús, señalando de esta manera las connotaciones religiosas.

La cocina, como el reino de la vida diaria donde ocurren los misterios del arte culinario, es un lugar muy importante en la obra de Jabłońska. En 2003, la artista documenta la estancia de sus amigos artistas, comisarios, y críticos de arte en su propia cocina. En el mismo año expone *Biały Mazur* (Mazurca blanca, 2003), en Alemania, una instalación en forma de cocina equipada con muebles de un tamaño mucho mayor de lo normal. Dentro de la cocina la artista se movía y daba la sensación de agobiada, por sus enormes tareas. El motivo de la cocina aparece también en la obra de Jabłońska en 2009. Esta vez se presenta como un lugar de encuentro hogareño y hospitalario en el Centro de Arte Contemporáneo de Toruń, en la exposición *Znaki Czasu* (Signos de tiempo), que formó parte del proyecto *Pokój z kuchnią* (Cuarto con cocina).

Jabłońska también muestra un compromiso social a través de sus creaciones. La obra *Pomaganie* (Ayudando, 2003) es una tela en la que está bordado con hilo plateado un mensaje de una mujer desempleada de Łódź en busca de trabajo y una caja con dinero triturado. Jabłońska se encontró un cartel con esta misma oferta pegada en un muro de las calles de Łódź mientras preparaba la exposición en la ciudad. Se puso en contacto con la mujer, a la que pidió bordar el texto del mensaje en una tela blanca. A cambio, la artista cedió a la mujer su caché por la exposición.¹⁰⁰

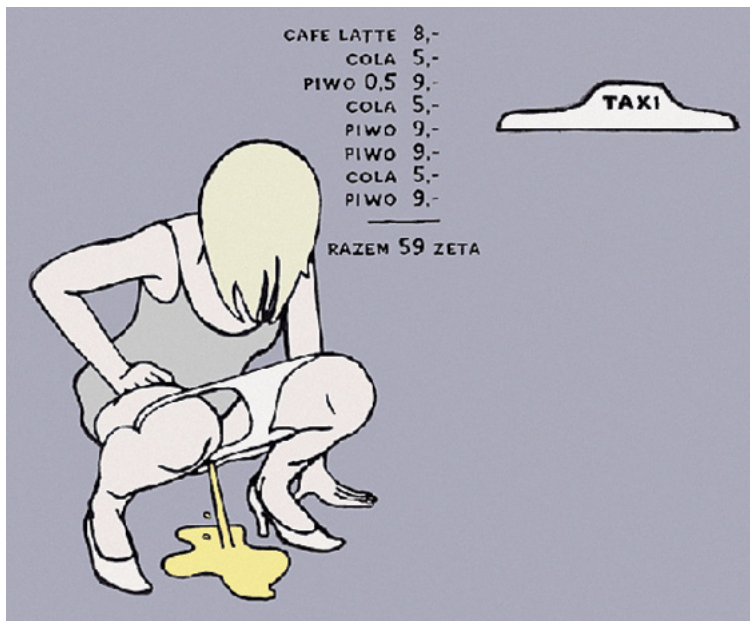
En el lado opuesto, en cuanto a forma y temática, está la pintura de **Agata Bogacka** (n. 1976), que explora la identidad de una chica joven en la gran ciudad. Su pan de cada día son cafeterías de moda, clubes nocturnos y una agitada vida social.

Los cuadros de Bogacka se caracterizan por su estética viva y original. La artista los prepara con pintura acrílica sobre lienzo; aplica manchas planas de colores con contornos bien marcados que destacan sobre el fondo. Es un estilo sintético, moderno, urbano, parecido al diseño gráfico. La trabajada forma sirve para contar elaboradas historias, cuyos significados hay que buscarlos en la biografía de la artista. La composición de los cuadros está muy bien pensada, privada de exhaustivos detalles. Bogacka antes de empezar a pintar hace sesiones fotográficas con modelos que normalmente son personas cercanas a la artista, amigos, colegas, personas con las que la unen diferentes relaciones emocionales.¹⁰¹

99 La grabación en vídeo de la acción de Elżbieta Jabłońska *Przez żółdek do serca* (Conquistar por el estómago) de 2003 y una serie de fotografías *Supermatka* (Supermadre), formaron parte de la muestra «Architectures of Gender. Contemporary Women's Art from Poland», en la exposición *Global Feminism* (Feminismo Global), de 2007, e inauguró el primer centro internacional de arte feminista, Center for Feminist Art, en Nueva York, EE. UU.

100 GORZĄDEK, E. *Elżbieta Jabłońska*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-jablonska> (publicado: 05-05-2014, acceso: 09-03-2015).

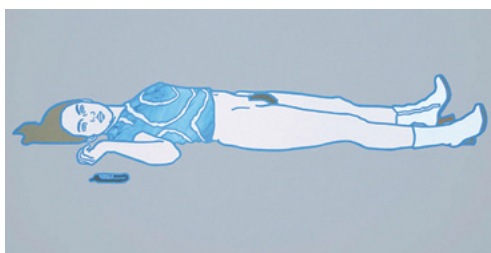
101 GORCZYCA, Ł. *Agata Bogacka*. En: BORKOWSKI, G., MAZUR, A. y BRANICKA, M. (comp.) *Nowe zjawiska...* (Nuevos fenómenos...). Op. cit., pág. 62.



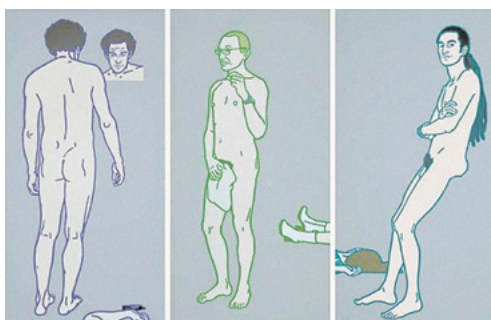
Agata Bogacka,
Bez tytułu
(Sin título),
pintura al óleo,
2002



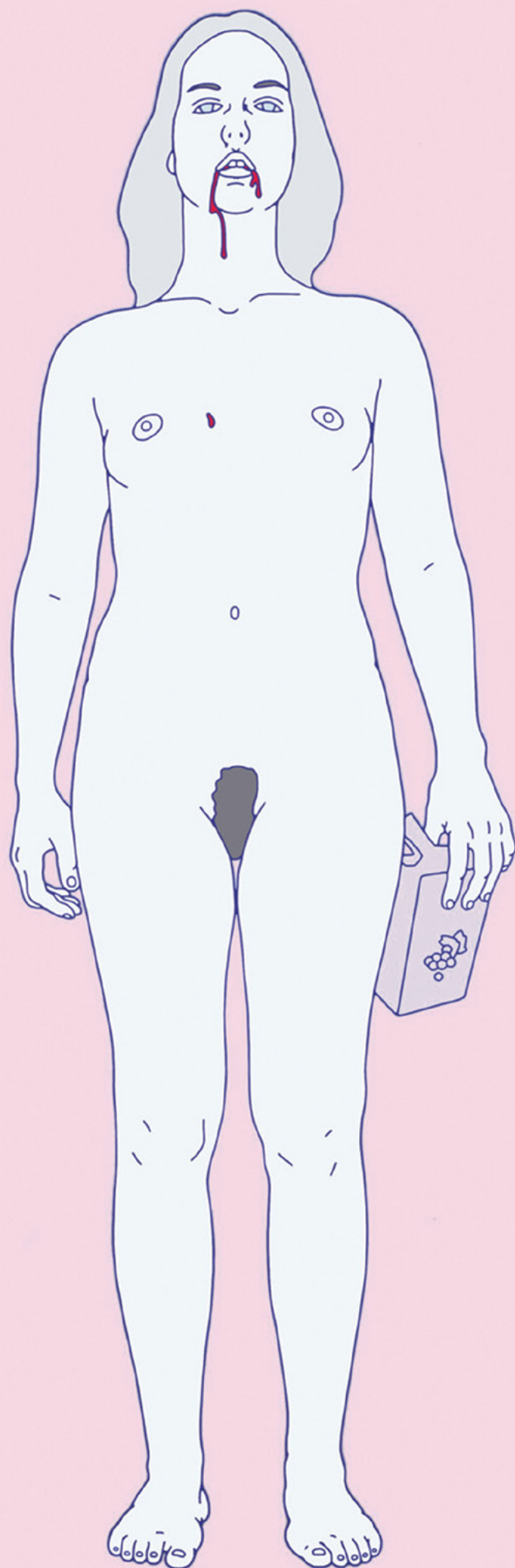
Agata Bogacka,
Ja krwawię!
(¡Yo sangro!),
pintura al óleo,
2002



Agata Bogacka,
Agata
(Agata),
pintura al óleo,
2001



Agata Bogacka,
Ja krwawię!
(¡Yo sangro!),
pintura al óleo,
2002



La pintura de Bogacka es aparentemente un resumen de banales acontecimientos de una crónica de prensa rosa. No obstante, en realidad cada cuadro parece un crucigrama en el que el espectador busca una clave para encontrar un mensaje oculto, reflexión o comentario, que en su conjunto forman un retrato emocional agrio e irónico de la artista y de toda su generación.

La autobiográfica, o incluso narcisista, creación de Agata Bogacka cuenta la vida de una chica de la gran ciudad, habla de sus complicadas y difíciles relaciones sentimentales, eróticas y sociales, que se caracterizan por ser superficiales y frías. Uno de los motivos más repetidos en el arte de Bogacka es el deseo de tener cercanía con los demás, crear felices relaciones con los hombres, cosas que en la realidad parecen ser imposibles.¹⁰²

En la exposición *Rzeczywiście, młodzi są realistami* (Es cierto que los jóvenes son realistas, 2003), Bogacka presentó el trabajo titulado *Agata* (2001), compuesto por cuatro cuadros. En el primero, se puede ver una mujer tumbada desnuda con el teléfono móvil en la mano, un autorretrato de la pintora. En el resto de lienzos aparecen hombres desnudos, justo después del coito. Son representaciones de las parejas de la artista con los que tuvo una relación sentimental en el año 2001. Este tan íntimo trabajo no es solo una historia de soledad, distancia y decepción, sino también un manifiesto costumbrista en el que una joven mujer cuenta abiertamente su vida sexual, y utiliza para ello un discurso hasta ahora solo reservado para los hombres. La propuesta recuerda a la famosa obra de Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (Todos con quienes he dormido 1963-1995, 1995).

La serie *Ja krwawię!* (¡Yo sangro!, 2003) consta de dieciséis cuadros pintados a lo largo de dos años. En todos los lienzos hay hilos autobiográficos al borde del exhibicionismo. En la obra, Bogacka se muestra a sí misma ya no como una persona melancólica, decepcionada con sus relaciones sentimentales, sino como una mujer consciente de su atractivo, una mujer viva que se retrata como un ser físico y fisiológico.¹⁰³ Se representa observando su vagina en el espejo, lamiendo su reflejo, su sangre cayendo por los muslos. La sangre que le da título a la obra es un símbolo de la vida y la afirmación «Yo sangro» significa «yo vivo» o «yo soy mujer».

En la creación de Bogacka se repite también el concepto de la actual cultura consumista mostrada desde el punto de vista de una micro-perspectiva subjetiva y autobiográfica. En 2002, crea una tarjeta postal en la que se ve a una chica orinando en cuclillas, acompañada de un listado de bebidas que había tomado y sus precios. Si se suman, sale la cantidad que está siendo expulsada del cuerpo de la mujer en forma de orina. La obra es una «anécdota» de la vida de la generación de la artista, además de una muestra de la realidad de la gran ciudad en la que las mujeres sin cargo de consciencia se aprovechan de las ventajas de la libertad a la que tradicionalmente tienen derecho solo los hombres.

La creación de Bogacka claramente se ubica dentro de la corriente de la narración pop-feminista. En su obra no existe el sujeto de la mujer luchadora contra la discriminación o sufridora por la exclusión, todo lo contrario; existe una chica popular y una artista egocéntrica que conscientemente se considera a sí misma y a su vida un tema digno de elevar al rango de arte. A pesar de la falta de alusiones directas al feminismo, la pintura de Bogacka es una manifestación de la emancipación contemporánea.

102 GORZADEK, E. *Agata Bogacka*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/agata-bogacka> (publicado: 06-03-2015, acceso: 09-03-2015).

103 SZABŁOWSKI, S. *Ja krwawię!* (¡Yo sangro!), catálogo de exposición. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2003, pág. 6.

El presente estudio de los enfoques feministas en la obra de las artistas jóvenes permite observar tanto referencias como diferencias significativas en cuanto a los planteamientos observados en las épocas anteriores. Entre sus características se destacan múltiples sujetos femeninos nuevos que, de una manera esquemática, se los podría dividir en las siguientes categorías:

- La ama de casa que cose, hace ganchillo y bordado, decora y cocina (Julita Wójcik, Monika Drożyńska, Elżbieta Jabłońska).
- La princesa que hace lo que quiere (Basia Bańda, Agata Bogacka).
- La niña que juega (Zorka Wollny, Anna Okrasko, Justyna Koeke).
- La chica curiosa que explora lo corporal (Sędzia Główny, Ola Buczkowska, Małgorzata Malwina Niespodziewana).

Los nuevos sujetos femeninos se construyen mediante los siguientes lenguajes y estrategias:

- Introducción de las típicas actividades femeninas domésticas a la práctica artística, para cuestionar los estereotipos sobre «lo femenino», tales como su carácter servicial, su bajo estatus social y la vinculación con «lo privado»¹⁰⁴ (Julita Wójcik, Monika Drożyńska, Justyna Koeke, Elżbieta Jabłońska).
- Interpretación de los diferentes estereotipos de la feminidad mediante un literal lenguaje corporal, es decir, la representación de los mecanismos globales en la micro-perspectiva del cuerpo¹⁰⁵ (Sędzia Główny).
- «Culture jamming»: diversos discursos y lenguajes de la cultura popular citados en un contexto cambiado para desenmascarar las inconsecuencias y paradojas de la conciencia social coloquial¹⁰⁶ (Ola Buczkowska, Anna Okrasko, Elżbieta Jabłońska, Agata Bogacka).
- Mezcla chocante de elementos inocentes, ingenuos o infantiles con motivos contrastantes, como por ejemplo sexualidad, vulgaridad, sufrimiento, discriminación, perversión¹⁰⁷ (Anna Okrasko, Basia Bańda, Justyna Koeke).
- Exploración del concepto de la feminidad fuera del contexto masculino¹⁰⁸ (Małgorzata Malwina Niespodziewana, Basia Bańda, Agata Bogacka).

Así, el arte polaco posfeminista de la primera década del siglo xxi parece ser sobre todo una continua búsqueda del sujeto femenino, su redescubrimiento y redefinición. No se trata de constituir una nueva identidad femenina, sino de entender y respetar su performatividad, es decir, su aplicación de numerosas tramas, mezcla de códigos y juego de símbolos de la cultura contemporánea, así como el uso de las estrategias de las artistas feministas precedentes. Sin rechazar las anteriores ideas, sino jugando con ellas.

104 La estrategia artística, característica del esencialismo femenino de la segunda oleada del feminismo, ha sido aplicada por Maria Pinińska-Bereś en la época socialista; ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo. También, las artistas críticas en los años noventa exploraban la marginalización e invisibilidad social mediante la introducción al arte los temas y conceptos tradicionalmente excluidos de él (Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska); ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

105 La estrategia artística ha sido aplicada por Ewa Partum en la época socialista; ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo, así como por las artistas críticas en los años noventa (Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Katarzyna Górna, Dorota Nieznalska, Joanna Rajkowska); ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

106 La estrategia artística del «culture jamming» ha sido aplicada por artistas críticas en los años noventa (Joanna Rajkowska, Anna Baumgart); ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

107 La estrategia artística ha sido aplicada por Maria Pinińska-Bereś y Natalia LL en la época socialista; ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo. También, por Anna Baumgart en los años noventa; ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

108 La estrategia artística ha sido aplicada por Izabela Gustowska en la época socialista; ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

Este comportamiento, que a simple vista parece frívolo, es solo una tapadera para una profunda crítica de la sociedad y la cultura actual. Las jóvenes artistas conciben diferentes ideas de la corriente feminista que, por un lado, son simplemente continuistas o basadas en las anteriores investigaciones; y por otro lado, innovadoras e importantes desde el punto de vista de la crítica feminista.

Gracias a las generaciones precedentes, las jóvenes artistas han ganado posicionamiento y derecho a expresarse artísticamente. Ahora disfrutan de su derecho de elección libre –pueden decidir si quieren formar parte de la corriente o no–. No se vuelven apolíticas, porque el propio arte feminista es político, por lo tanto, la falta de voto de las artistas en contra o a favor también está considerada una postura política.

03.3.3. EL ARTE POLACO FEMINISTA EN LOS AÑOS 2010-2015

03.3.3.1. Lo nuevo: contexto de la investigación

En el presente apartado se analizan las prácticas artísticas de las artistas emergentes, es decir, las que debutaron alrededor del año 2010 y todavía no han sido investigadas por los historiadores del arte ni aún han recibido un amplio reconocimiento de los críticos. Tampoco existen, de momento, publicaciones con un material investigador fiable y sistematizado sobre las prácticas artísticas de las artistas feministas emergentes en los últimos cinco años. En la prensa y en Internet se pueden encontrar unos textos, pero todavía no se han publicado obras científicas que analicen el tema de una manera panorámica.

Por lo tanto, para poder señalar a las artistas feministas emergentes con el potencial de formar parte significativa del panorama artístico, se ha realizado una búsqueda mediante una red de contactos y recomendaciones de otras artistas feministas. Se ha logrado contactar con treinta artistas seleccionadas y se ha hecho entrevistas con cada una de ellas. Aparte del análisis detallado de sus portafolios, se han realizado preguntas específicas sobre: 1) el fondo artístico y las influencias significativas, 2) los enfoques feministas en la obra, y 3) la actitud hacia las teorías feministas y el arte feminista. A lo largo del proceso, los datos obtenidos en las entrevistas se han procesado y filtrado.

Las doce artistas presentadas en el siguiente capítulo han sido seleccionadas en base a un criterio objetivo, por ser las más representativas para el grupo y las más relevantes desde el punto de vista de esta investigación. Además, cabe explicar que las artistas están analizadas en orden alfabético y no se ha aplicado un orden según sus características formales o temáticas para evitar divisiones forzadas y artificiales que puedan simplificar el análisis y llevar a conclusiones confusas.

Cada uno de los estudios presentados se basa en la entrevista realizada con una artista determinada y al comienzo de los textos se facilitan los datos sobre ella: la fecha, el lugar y la forma de hacerla (presencial u *online*). En caso de información proveniente de otra fuente, esta irá indicada en la nota de pie de página. También se incluye notas biográficas cortas que han sido formuladas según las informaciones entregadas por las artistas y de acuerdo con su criterio de importancia.

03.3.3.2. Artistas polacas emergentes 2010-2015

ANNA BAJOREK

www.annabajorek.com

(n. 1982) Licenciada en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Completó su formación en el Instituto de Fotografía Creativa de la Universidad de Silesia, en Opava, y en el Departamento de Filosofía en la Universidad Jaguelónica, en Cracovia. En 2014, se graduó en un Máster en Media Art, en la especialidad de Actividades Espaciales, dirigido por Mirosław Bałka.¹ Aparte de sus actividades artísticas, se dedica a la fotografía comercial y a la posproducción de videoclips. Es una de las cofundadora del estudio de fotografía y vídeo Miasto Goryli (La Ciudad de los Gorilas).

[Entrevista realizada el 02-12-2014, *online*]

Anna Bajorek explora cuestiones de identidad y género en el contexto de la cultura patriarcal, memoria y tradición. Trabaja en diversos medios, como *performance* e intervención en el espacio, pero sobre todo con vídeo y fotografía. Su obra representa un elevado nivel profesional de producción.

Uno de sus primeros vídeos artísticos, titulado *+++* (+++, 2013), consiste en una documentación de momentos relajados de una pareja mientras comparten un pastel. Esta situación cotidiana se convierte en el punto de partida para desarrollar una visión crítica sobre la igualdad en la sociedad, expresada a través de una simbólica idea de armonía.

La armonía resulta de un equilibrio en las proporciones entre distintas partes de un todo y su resultado siempre connota belleza. Si una de las partes domina, se distorsionan las proporciones y la armonía desaparece. «El filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas, en su teoría de la comunicación racional y la pragmática universal, ha definido “una situación ideal” como un intercambio equilibrado de argumentos que permite tomar decisiones razonables y asegura

la igualdad de oportunidades y elecciones. Esto implica una igualdad en la comunicación», explica la artista.

La situación ideal no es posible si hay un grupo dominante, que se considera representante de «lo correcto». Todos deberían tener una similar posición de poder y la oportunidad de ser visible. Cuando «lo correcto» empieza a abrumar, trae consigo la violencia y el terror a lo ideal. Según la artista, la situación ideal, aunque sea un término universal, en el contexto de Polonia se convierte en un sarcástico comentario sobre la realidad dominada por la Iglesia católica y los círculos conservadores que fuerzan su orden patriarcal y se consideran los únicos representantes de «lo correcto». Por tanto, la armonía se torna algo imposible de conseguir.

La crítica a la religión aparece en el vídeo *Deadly Circle of Life* (El círculo mortal de la vida, 2013), que empieza con una poética introducción: «Una tradición que se concentra en una piedra, también mata con una piedra. La división es muy clara, y claramente injusta. ¿Cómo una tradición puede condenar a alguien por estar vivo?». El vídeo muestra una piedra como si fuera un objeto de culto, que gana importancia gracias a los significados simbólicos que se le asignan. En el contexto del culto religioso se convierte en un monumento de la tradición. Esta, manipulada de una determinada forma, se transforma en una excusa para discriminar, dominar y violar. Así, la piedra, de una forma simbólica, se convierte en muy pesada, y tirada con fuerza puede matar. No obstante, en realidad, sigue siendo apenas un pedazo pequeño y compacto de tierra.

La artista reconoce que la obra es una crítica indirecta de la sociedad basada en la religión que implica relaciones de poder, donde la tradición es una herramienta de disciplina –indica las tareas y roles que cumplir (con la mujer siempre en rol subordinado) y castiga por no cumplir las exigencias requeridas. La piedra sigue siendo pesada de una generación a otra y mantiene el círculo de disciplina. La artista no se refiere a ninguna religión en concreto, ya que el símbolo de la piedra pretende ser un mensaje universal.

1 Mirosław Bałka (n. 1958): escultor polaco, profesor en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Logró reconocimiento internacional gracias a sus instalaciones conceptuales.

Strongman (Hombre fuerte, 2014) es una videoinstalación sobre la redefinición de género en la cultura contemporánea. La artista utiliza el arquetipo del caballero para ilustrar el antiguo significado de la masculinidad, vinculado a la fuerza física, en base al cual se ha construido el orden social que coloca a la mujer en la posición sumisa. En el vídeo, los caballeros luchan contra un enemigo imaginario pero nunca lograrán vencerlo, ya que el adversario, según la artista, es el cambio social inevitable.

«Junto con el crecimiento económico en la sociedad capitalista los roles sociales de la mujer y el hombre han cambiado. El trabajo más valorado en la economía contemporánea ya no es el trabajo físico, sino las habilidades de comunicación –tradicionalmente consideradas como típicamente femeninas–. El cambio del rol masculino contemporáneo parece inevitable por ser una consecuencia directa de los cambios sociales producidos por el feminismo», explica la artista.

El proyecto **Mimicry** (El mimetismo, 2014) se centra en las técnicas contemporáneas de la supervivencia en el mundo moderno y sus vínculos con la antropología y la filosofía. El término clave en esta serie de fotografías es el *mimetismo*. En la biología evolutiva, el mimetismo es una habilidad que ciertos seres vivos poseen para asemejarse a otros organismos (con los que no guardan relación) y a su propio entorno, para obtener alguna ventaja funcional. El objetivo del mimetismo es engañar a los sentidos de otros animales que conviven en el mismo hábitat, y los induce a una determinada conducta. Los casos más conocidos afectan a la percepción visual, pero también hay ejemplos de mimetismo auditivo, olfativo o táctil.²

Una serie de fotografías presenta a unas personas que intentan asemejarse a su entorno hasta lograr hacerse invisibles. El proceso de mimetismo convierte a los modelos en figuras casi abstractas, muy pictóricas. No obstante, lo bonito esconde la imposibilidad de vivir la propia vida de la manera deseada. Así, la artista aborda el tema de las normas sociales estrictas que generan la necesidad de mimetismo y crean, en efecto, unas formas de vida forzadas. A veces bonitas, aunque artificiales y dolorosas.

La videoinstalación titulada **Breeze** (Brisa, 2014) fue creada como una respuesta espontánea a unos recientes acontecimientos en Polonia, ocurridos en el momento de la lectura pública de la obra teatral *Gólgota Picnic*,³ de Rodrigo García, en junio de 2014, en el Teatr Nowy (Teatro Nuevo) de Varsovia. La artista explica: «El teatro es un espacio donde se inicia el debate sobre diferentes cuestiones de la cultura. A veces, este intento queda bombardeado por los medios, incluso antes del estreno de la obra».

Gólgota Picnic es una crítica abierta a la sociedad consumista, al orden social opresivo dominado por la religión, a la interpretación androcéntrica del mensaje de Jesucristo y a la condición humana contemporánea en general. Miles de católicos polacos conservadores se movilizaron contra, según ellos, la obra ofensiva y «cristianófoba». La pieza se presentó entre agresivas protestas para que la función fuera cancelada y la obra prohibida. Los manifestantes, en su mayoría, admitieron no haberla visto, pero afirmaron que lamentaban que «la figura de Cristo, una figura de amor, no fuera tratada con respeto», refiriéndose, entre otras cosas, a que una mujer interpretara el personaje de Jesús. Las protestas revelaron una enorme obstrucción en cuanto al lenguaje artístico y al cambio social, y una falta de comunicación y atavismo cultural.⁴

El título del proyecto, *Brisa*, se refiere a un viento que trae cambios. Los cambios pueden parecer un caos pero al final es un factor refrescante. En el vídeo, una mujer joven abre la puerta a un enorme espacio postindustrial abandonado y deja que entre el aire.

2 MALLEY, J. *Warning colour and mimicry*, conferencia online. En: la página web de London's Global University, ucl.ac.uk. Disponible en: <http://www.ucl.ac.uk/~ucbhdjm/courses/b242/Mimic/Mimic.html> (acceso: 11-09-2015).

3 *Gólgota Picnic* (2011) es una obra teatral del dramaturgo argentino Rodrigo García, que despertó polémicas y protestas de los cristianos en varios países. En Polonia, su estreno en 2014 en Malta Festival de Poznań fue cancelado debido a las protestas de la Iglesia católica. Posteriormente se canceló en otras ciudades (Lublin, Varsovia, Białystok). También se cancelaron eventos relacionados con la obra (estrenos, lecturas, proyecciones de películas). La controversia se debe al carácter crítico y rebelde de la obra –por ejemplo, la Última Cena tiene lugar entre grotescas pilas de hamburguesas, el Jesús crucificado es interpretado por una mujer semidesnuda, que se protege la cabeza de la corona de espinas con un casco de moto–. Ver: KOSPA, «Protesty na pokazach "Gólgoty Picnic" w całym kraju. Tłum blokował wejścia do teatrów, interweniowała policja» (Protestas en los espectáculos *Gólgota picnic* en el país. El público bloqueó las entradas a teatros, intervino la policía). En: *Gazeta Wyborcza*, 27-06-2014. Disponible en: http://wyborcza.pl/1,75478,16231482,Protesty_na_pokazach_Golgoty_Picnic_w_calym_kraju_.html (publicado: 27-06-2014, acceso: 03-02-2015).

4 SZPECHT, M. *Teatr święcie oburzonych* (Teatro de los santos indignados). En: *newsweek.pl*. Disponible en: <http://kultura.newsweek.pl/teatr-swiecie-oburzonych,88241,1,1.html> (publicado: 18-02-2012, actualizado: 18-10-2012, acceso: 03-03-2015).

«¿Es ella quien representa el cambio social? ¿Es ella quien les da miedo a los ultraconservadores que defienden el orden social antiguo?», pregunta la artista. La última imagen del vídeo es un fragmento del vestido de la chica que se mueve por la brisa.

Tanto el enfoque analítico con múltiples referencias a las humanidades, a la ciencia y a los fenómenos sociales, como el uso de vídeo, acercan la obra de Bajorek a la actitud

artística de las artistas críticas de los años noventa.⁵ Sin embargo, la artista no considera su obra como feminista, ya que esta categorización, según ella, le daría un toque trivial. Prefiere verlo como una crítica universal, sobre la condición humana contemporánea.

5 Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa.



Anna Bajorek, +++ (+++), vídeo, 2013



Anna Bajorek, *Deadly Circle of Life* (El círculo mortal de la vida), vídeo, 2013



Anna Bajorek, *Strongman* (Hombre fuerte), vídeo, 2014



Anna Bajorek, *Mimicry* (El mimetismo), fotografías, 2014



Anna Bajorek, *Breeze* (Brisa), vídeo, 2014

JULIA BISTUŁA

www.juliabistula.com

(n. 1985) Licenciada en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de Varsovia, en la Facultad de Escultura. En 2011, trabajó como asistente de Paweł Althamer⁶ durante la exposición Almech en el Deutsche Guggenheim. Becaria de la Ciudad Capital de Varsovia. Vive y trabaja en Varsovia.

[Entrevista realizada el 07-11-2014 en Varsovia]

La obra de Julia Bistula, a pesar de la corta edad de la artista, parece muy madura, bien pensada y multidimensional en su significado. Sus trabajos se caracterizan por una gran atención al detalle y por su equilibrio en la forma. Aquí no hay disfraces, ni juego, ni caos. La artista mira con atención la realidad, y refleja en su trabajo sus observaciones, que transmite de manera personal, reflexiva y a la vez analítica y organizada.

Una de sus primeras obras, *Pięść* (El puño, 2009), es una escultura realizada en arenisca. Se trata de un molde de puño que sale de forma redonda, carnosa y suave. La artista logra extraer de la piedra una suavidad corporal que combina con la forma del puño –símbolo de la tensión y la agresión–. La gentileza estática y la fuerza dinámica se unen como arquetipos de la feminidad y masculinidad. El puño también es el gesto en el que se encierra el cincel durante el trabajo con la piedra –tradicionalmente considerado como la vertiente masculina de la escultura–. En este caso, la piedra fue realizada por una mano femenina. Así, la escultura representa un equilibrio de fuerzas, tanto en la esfera formal como en la semántica y simbólica.

Karolina (Carolina, 2010) es un molde de material fundido de la cara de Karolina –una chica de trece años, nieta de los propietarios de la residencia donde la artista veraneaba en su infancia–. El trabajo artístico se convierte así en un elemento sistemático de estas visitas. La pieza se encierra en un relieve –icono de Virgen María–, en referencia a los cuadros religiosos que llenaban las paredes de la casa familiar de Karolina. El vestido

de Madona que envuelve la cara del retrato está hecho a mano a partir de un viejo vestido encontrado en el desván de la chica, y completado con telas conseguidas de ropa de segunda mano. El elemento importante de este singular icono son precisamente estas telas, que no permiten identificar su origen poco «noble». El uso artístico de telas olvidadas, desechadas, crea la posibilidad de darles un nuevo valor. El proyecto es una acción cíclica, asociada con una persona y lugar concretos. Bistula reconoce que el proceso creativo cíclico y tranquilo tuvo para ella un componente de autorreflexión, casi terapéutico.

El valor añadido se lo dio también la recepción del proyecto –en los ambientes artísticos se entendió bajo los códigos del arte conceptual, como una puesta en cuestión de los valores tradicionales impuestos–. Sin embargo, los abuelos de Karolina vieron la obra como arte sacro, con un mensaje unívoco que ennoblece a la chica y a su familia entera. De hecho, decidieron colgar la pieza en la pared, junto con otras imágenes de Madonas.

La escultura *Androginia* (Androginia, 2010) es un trabajo sobre las cuestiones de género. La androginia es una combinación de rasgos sexuales masculinos y femeninos, es decir, con rasgos hermafroditas.⁷ Desde el punto de vista biológico, el hermafroditismo en el caso de los seres humanos es un error genético, una malformación y, en la cultura contemporánea, está considerado como una debilidad, una distorsión o incluso una perversión. Las personas hermafroditas no caben en las normas existentes y, por lo tanto, despiertan miedo y rechazo, porque son incapaces de formar una familia normal, lo que les hace inútiles desde el punto de vista de las definiciones tradicionales.

La escultura *Androginia*, que recuerda a un órgano reproductor unisexual, en realidad es un molde de la oreja de un cerdo, aunque es difícil de reconocer. Por un lado, este parecido muestra la dimensión indecente, perversamente «porcina» de la androginia. Sin embargo, en las culturas clásicas, el cerdo es un símbolo de vitalidad y abun-

6 Paweł Althamer (n. 1967): artista visual polaco. Se dedica sobre todo a la escultura, *performance*, instalación y vídeo. Desde los años noventa investiga el contexto e influencias sociales del arte.

7 El término «androginia» (del griego ἀνдр 'hombre' y γυνή 'mujer'), en biología, se refiere a una condición de organismo que tiene características físicas tanto masculinas como femeninas. En psicología se refiere a una anomalía basada en la combinación de lo que normalmente se considera como perfil psicológico masculino y femenino. Ver: BELTRÁN PÉREZ ROJAS, L. «Andros y Gyne: lo inevitable del nuevo milenio». En: *Revista CES Psicología*, 2008, núm. 2.

dancia, y a menudo la androginia en la mitología representa el origen divino de la raza humana.⁸ Por otro lado, la escultura, despojada de todos estos significados simbólicos, se convierte en un objeto bonito, parecido a una pieza de joyería. Estas diferencias en la percepción de la androginia, según sea el contexto, dejan en evidencia la ambigüedad de las definiciones relacionadas con el género y la sexualidad.⁹

El trabajo *Prezent rozwodowy* (El regalo de divorcio, 2010) es una combinación de escultura y diseño. Consiste en un regalo que se puede dar o recibir por motivo de un divorcio. Está pensado para tres miembros de la familia, de los cuales cada uno recibe una parte de la escultura en el momento de la separación. Cada elemento por separado es un elemento independiente, una forma geométrica abstracta, difícil de reconocer como una parte de un conjunto. *El regalo de divorcio* indica por sí mismo la ambigüedad de la situación de divorcio, que al contrario de la opinión pública puede significar un cambio a mejor, un alivio y una liberación de una relación agobiante. «Si celebramos la entrada en una relación, ¿por qué no celebrar la salida de ella?», pregunta la artista.

El proyecto supone también un comentario sobre los cambios culturales que ocurren hoy en día, a consecuencia de los cuales el divorcio ya no es una excepción y ha ido perdiendo su carácter estigmatizador.

Krawiecki zakład portretowy (El taller de costura de los retratos, 2012) es una serie de doce retratos de mujeres «hechos a medida» que representan diferentes aspectos de

la feminidad. Cada una esconde un mundo diferente, un tono personal. La idea es presentar lo que llevan por dentro y por fuera, su código de personalidad y de ropa –como bloque integral de la personalidad–. La artista quiere encontrar las características visuales y la dimensión única de las mujeres retratadas mediante una representación creada a base de materiales de valor sentimental, como ropa vieja (frecuentemente sacada del armario de la persona retratada), materiales de desecho, restos de tapicería, u objetos preferidos. Su trabajo en la serie se detuvo en el año 2013, debido a un grave accidente automovilístico del que la artista milagrosamente salió con vida.

Esta traumática experiencia la refleja en el sobrecogedor proyecto *Sacrum* (Sacrum, 2013), que trata de los daños en el hueso sacro y la pelvis. La pelvis es uno de los elementos del cuerpo habitualmente relacionados con la feminidad, que diferencia anatómicamente a la mujer del hombre, sobre todo, debido a su importancia en el embarazo y el parto. Bistula se representa a sí misma en la postura de la oración, delante de un árbol del que cuelga una fundición de pies negros que recuerda a la crucifixión del Cristo. A todo esto le acompaña un vídeo de una radiografía titulado «Pelvis, Os Sacrum et Spiritus Sancti. Amen»,¹⁰ y un pañuelo en el que se ha bordado cuidadosamente el contorno del hueso pélvico. Estos símbolos de dolor y sufrimiento femenino traen a la mente los cuadros de Frida Kahlo.¹¹

A pesar de que en sus trabajos existen muchas referencias que se pueden interpretar como feministas, la artista se distancia de esta perspectiva. Sin embargo, esto no se debe a las contradicciones ideológicas, sino al instinto de supervivencia en el masculinizado mundo de la escultura. Como ella misma reconoce, tratar los temas femeninos se considera infantil y trivial, y la admisión explícita del feminismo es equivalente a la expulsión del mundillo.

Cuando se le pregunta sobre el feminismo responde: «No tengo nada en contra del feminismo, pero no me veo como una artista feminista». Tras la consideración, añade:

8 El fenómeno de la androginia aparece en los mitos sobre los orígenes como símbolo de ser supremo, de omnipotencia y de trascendencia absoluta. Representa la unión mítica de los sexos y géneros, la conexión de los opuestos. Platón menciona a un ser especial que reunía en su cuerpo el sexo masculino y el femenino, a diferencia de los seres de carácter únicamente masculino o femenino. Ver: PLATÓN, *Simposio (Banquete) o de la Erótica*. México: F. Larroyo, 1979. En la India, el andrógino fue representado por Shiva y Parvati, el dios y su cónyuge fundidos en un solo ser. Un mito judío del Talmud, Midrash y Zohar Jadash, describe el primer ser humano, Adán, como hermafrodita –hombre y mujer a la vez–. Según el mito, Dios tomó uno de sus lados y creó el amor, dividiendo verticalmente el ser bisexuado a un varón y una mujer. El amor es, entonces, la búsqueda de la otra mitad, porque una persona sin el otro permanece incompleta: «Por lo tanto abandonará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer y serán una sola carne» (Génesis 2:24). En: DONIGER, W. y ELIADE, M. «Androgynes». En: JONES, L. (comp.) *Encyclopedia of Religion*. Farmington Hills: Thomson Gale, 2005, vol. I, págs. 337-342.

9 El tema de la ambigüedad del sexo y de género apareció en varias obras de las artistas críticas de los años noventa, como por ejemplo *Onone. A World after the World* (Onone. Un mundo después del mundo, 1995-1997), de Alicja Żebrowska, o en *Łaźnia II* (Baño II, 1999), de Katarzyna Kozyra. Ver: Capítulo 03. Los años noventa, Apartado 03.2.3. Las artistas.

10 Ver: BISTULA, J. *Pelvis, Os Sacrum et Spiritus Sancti. Amen*. En: BISTULA, J. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/juliabistula. Disponible en: <https://vimeo.com/85491430> (acceso: 06-03-2015).

11 Se trata de obras como *Las dos Fridas* (1939), *Autorretrato* (1940), *El pequeño ciervo* (1946) o *Árbol de la esperanza* (1946).

«Soy consciente de que para sobrevivir debo aceptar las reglas masculinas del juego. No muestro debilidad, no pido ayuda, ni siquiera en trabajos de talla muy duros físicamente. Y a pesar de ello, siempre se me trata como una niña indefensa. Tengo que hacer diez veces más esfuerzo que mis compañeros para demostrar que se me puede tratar en serio».

Desde hace tiempo quiere realizar un proyecto cuyo tema va a ser su mono de tra-

bajo, con el que trabajó duro durante varios años en el taller de escultura. En él hay manchas de pintura, madera, soldadura y sudor. Quiere mostrar que su esfuerzo en nada se diferencia del de sus colegas escultores y sabe que este será el proyecto por el que tal vez se le tache con la etiqueta de «feminista». Por esta razón, de momento no se ha atrevido a realizarlo, sin embargo, el mono –a pesar de que esta viejo– no lo ha tirado. Por si acaso.



Julia Bistula,
Pięść (El puño),
escultura, 2009



Julia Bistula,
Karolina (Carolina),
técnica mixta, 2010

Julia Bistuta,
Androginia (Androginia),
escultura, 2010

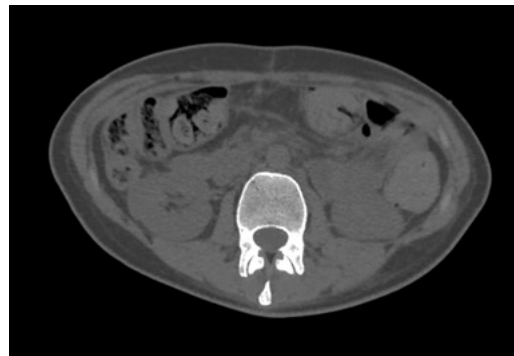


Julia Bistuta,
Prezent rozwodowy
(El regalo de divorcio),
escultura, 2010

Julia Bistuta,
Krawiecki zakład
portretowy
(El taller de costura de
los retratos,
técnica mixta, 2012



Julia Bistuta,
Sacrum (Sacrum),
fotografías, objetos,
vídeo, 2013



IZABELA CHAMCZYK

www.izabelachamczyk.com

(n. 1980) En 2009, se graduó en Pintura en la Academia de Bellas Artes de Wrocław. También estudió en la Academia de Bellas Artes de Poznań, bajo la tutoría de Dominik Lejman.¹² Finalista de prestigiosos concursos de arte como la 6.ª Trienal de Arte Joven en Orońsko, o el concurso Vordemberge-Gildewart en el Museo de Arte Contemporáneo de Cracovia. Becaria del programa Polonia Joven, del Ministerio de la Cultura y Patrimonio Nacional, y del programa para Creadores Jóvenes de la revista *Artluk*. Sus obras forman parte de la colección del Centro de Arte Contemporáneo de Toruń y de muchas colecciones privadas en el país y en el extranjero. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales. Vive y trabaja en Varsovia.

[Entrevista realizada el 10-01-2015 en Varsovia y el 21-01-2015, *online*]

Izabela Chamczyk se dedica a la pintura expandida y las *performances*. Sus acciones están fuertemente arraigadas en el contexto de la obra de artistas de generaciones anteriores. Juega con ellas continuamente redefiniendo los límites del arte y de la influencia mutua de los artistas.

«Hago arte procesual, trabajo con muchos medios, continuamente explorando sus límites. En las ideas de mis acciones están inscritas las emociones. Quiero que mi arte tenga un fuerte impacto en el espectador, que despierte polémica y discusión», afirma.

En la *performance Nazwij to jak chcesz. Zawsze chciałam to zrobić* (Llámalo como quieras. Siempre he querido hacerlo, 2010),¹³ Chamczyk se enfrenta al espacio de la galería, y actúa como una obra de arte. El único objeto expuesto es un marco con tela blanca, detrás del que se encuentra la artista que estampa su cuerpo en diferentes posturas. La acción acaba con la rotura de la tela y la liberación simbólica de la artista del marco. La manera de jugar con el cuerpo

y la simbología de los gestos la alinean con las acciones del grupo Sędzia Główny (Juez Principal).¹⁴

Un año después realizó la *performance Hysteria* (Histeria, 2011),¹⁵ durante la cual actuó como una histérica, jugando con el concepto de la famosa enfermedad femenina que en su tiempo servía como explicación a toda clase de frustraciones de la mujer.¹⁶ La artista, con un vestido blanco que revelaba sus nalgas, se desplazaba por el suelo de una manera rítmica y repetitiva, sobre una visualización del mar, que representa el deseo sexual.

El vídeo *About* (Sobre, 2012)¹⁷ explora el proceso de cambio, desarrollo, maduración y las diferentes etapas de la vida de una mujer. El centro simbólico de la obra es un sofá rojo, en el que se mueven cuatro figuras femeninas diferentes. Las formas se superponen, lo que le otorga a la película una dimensión poética. La forma de explotación de una imagen en movimiento y el uso del sofá como un lugar de acción asemejan la

14 Ver: Capítulo 03.3.1. Los principios del siglo XXI: 2000-2010, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010

15 Ver: CHAMCZYK, I. *Hysteria*. En: CHAMCZYK, I. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/33993896> (acceso: 06-03-2015).

16 La histeria femenina es una enfermedad diagnosticada en la medicina occidental hasta mediados del siglo XIX, y que se describía ya en la antigüedad (apuntes en papiros egipcios, textos de Platón e Hipócrates, entre otros). Un mito de la antigua Grecia relata que el útero deambula por el cuerpo de la mujer, y causa molestias cuando llega al pecho. Esta teoría explica el origen del término, relacionado con la palabra griega «hystera» que significaba útero. Galeno, un importante médico del siglo II, argumentó que la histeria era una enfermedad de mujeres particularmente pasionales privadas del sexo. Por lo tanto, se diagnosticaba con frecuencia en vírgenes, monjas y viudas, pero también en mujeres casadas con hombres con incapacidades sexuales. En los años medievales y el renacimiento se prescribía el coito si la paciente estaba casada, el matrimonio si estaba soltera o –como último recurso– el masaje de una comadrona. En la era victoriana la histeria se asociaba con un amplio abanico de síntomas, tales como por ejemplo migrañas, insomnio, retención de fluidos, desfallecimientos, pesadez abdominal, respiración entrecortada, contracciones musculares, irritabilidad, falta de apetito y «tendencia a causar problemas». Como tratamiento se proponía lavaje vaginal o «masaje pélvico», es decir una estimulación manual de los genitales de la paciente por el médico, hasta llegar al orgasmo que se denominaba «paroxismo histérico» –ya que el deseo sexual reprimido de las mujeres se consideraba como una enfermedad–. Gracias a la histeria femenina, Sigmund Freud llegó a observar que había algo más que la conciencia, es decir, descubrió la existencia del inconsciente. Freud terminó por afirmar que lo que se definía como un problema físico, era en realidad provocado por hechos traumáticos reprimidos en el inconsciente. Este fue el inicio de lo que hoy conocemos como psicoanálisis. En: MAINES, R. P. *The Technology of Orgasm: «Hysteria», the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, *passim*.

17 Ver: CHAMCZYK, I. *About*. En: CHAMCZYK, I. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/91291877> (acceso: 06-03-2015).

12 Dominik Lejman (n. 1969): artista visual polaco, se dedica sobre todo a la pintura y el vídeo.

13 Ver: CHAMCZYK, I. *Call it as you want. I always wanted to do this*. En: CHAMCZYK, I. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/10687860> (acceso: 06-03-2015).

obra al vídeo de *Sztuczna rzeczywistość* (Realidad artificial, 1976), de Natalia LL.¹⁸ Izabela Chamczyk, en referencia a ese trabajo de los años setenta, crea una historia de continuidad de la experiencia femenina, también en el arte.

De mismo modo, el ciclo *Eksperymentalne* (Experimentales, 2014) se refiere claramente al legado de los artistas de la época socialista. Es una serie única de fotografías de desnudos femeninos realizados con la técnica tradicional en el papel fotográfico original de los años ochenta.

Kochać dzieci rodzić (Adorar dar a luz, 2014), en cambio, se mantiene en el estilo característico del arte crítico de los años noventa. En la fotografía aparece la artista, vestida en una bata y lista para dar el pecho a los niños –recuerda a la Madre polaca que todo lo sacrificó por la familia–. Sin embargo, el hecho de que decenas de muñecas representen el papel de niños y que la artista esté fumando libremente hace que el papel de la madre no sea tan evidente y despierte la duda sobre la cordura de la protagonista. Vemos a una persona que sometida a la presión de los roles impuestos los realiza con excesivo empeño y pierde el contacto con la realidad. Tanto la fotografía popular en los años noventa como el lenguaje mismo descubren las inspiraciones de las acciones de artistas como Katarzyna Górna o bien Katarzyna Kozyra.¹⁹

Durante la *performance* *Urabianie* (El amasar, 2014) la artista otra vez se enfrenta con el espacio expositivo. Introduce en la galería de arte la típica acción femenina que habitualmente se realiza en la cocina. Se trata, sin duda, de una clara referencia a la famosa obra de Julita Wójcik, del año 2001,²⁰ importante para las acciones posfeministas de la primera década del siglo XXI. Sin embargo, Chamczyk da un paso más. Añade un pigmento azul al pastel que está haciendo, para convertirlo en una masa de pintura e intervenir visualmente en el espacio. De esta manera, la subestimada acción doméstica se convierte en una actividad artística –significante e inspirada–.

La culminación de la búsqueda artística de Chamczyk es un proyecto sin precedentes, titulado *Wojna dwunastomiesięczna* (La guerra de doce meses, 2013). La artista lo llama «una guerra solitaria en el arte del año 2013 –la rotura imposible de las fronteras–».²¹ La obra consiste en doce exposiciones, en doce meses, en doce galerías diferentes, en doce ciudades polacas distintas. Es una acción en la frontera entre el arte y la revolución, la banalidad y el extremismo, lo kitsch y la violencia.

Durante las exposiciones, Chamczyk combina la pintura con otros medios y la *performance*. Crea retratos vivos, una conexión de la pintura abstracta y una proyección de vídeo, interviene en espacios o aniquila sus cuadros anteriores inundándolos con un magma de pintura durante la exposición.²² La combinación de los diferentes campos del arte tiene como objetivo no solo la redefinición de la pintura, sino incluso la creación de una nueva tendencia. Las acciones tienen un carácter experimental, la artista al principio no sabía lo que ocurriría después de estos doce meses. Si en ella misma, o bien en las instituciones, surge algún tipo de cambio, será una victoria en la guerra.

«¿Por qué declarar la guerra? ¿Y a quién? ¿Para qué usar grandes palabras y escribirlas con mayúsculas? ¿Qué sentido tiene la lucha y por qué vale la pena luchar?», Izabela Chamczyk formula muchas preguntas con sus acciones y no promete contestarlas.

Realizar doce exposiciones, en doce meses, en ciudades diferentes parece imposible en el sentido físico, institucional y artístico. Izabela Chamczyk sin embargo declaró la guerra tanto a sí misma como a los esquemas que limitan el mercado del arte, para luchar por la pintura, por los artistas, por el arte percibido como la realización de cosas imposibles. Como dice Chamczyk, «el enemigo principal en esta guerra son las limitaciones: tanto las que están vinculadas con el funcionamiento institucional y formal de los círculos artísticos como las limitaciones de la mente o de la imaginación».

18 La obra ha sido descrita en el Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

19 Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

20 Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2. El arte polaco feminista en los años 2000-2010.

21 CHAMCZYK, I. *Wojna Dwunastomiesięczna – blog o samotnej wojnie w sztuce w 2013 roku, o niemożliwym przetamowaniu granic* (La Guerra de 12 meses – blog sobre la lucha solitaria en el año 2013, sobre cruzar las fronteras imposibles), blog personal. Disponible en: <http://wojnaizabelichamczyk.blogspot.com/> (acceso: 21-02-2015).

22 Ver: CHAMCZYK, I. *Wojna Dwunastomiesięczna 10. Walka z Materią* (La guerra de 12 meses 10. La Lucha contra la Materia). En: CHAMCZYK, I. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/91291877> (acceso: 06-03-2015).

La guerra declarada por Izabela Chamczyk no es una guerra contra el arte, sino por él. En el contexto de la historia del arte –dominado por el hombre y tradicionalmente percibido desde su perspectiva–, la acción adquiere una dimensión simbólica, ya que es una guerra que declara una mujer-artista. De hecho, no deja de ser significativo el uso de la retórica típicamente masculina para expresar la lucha femenina.

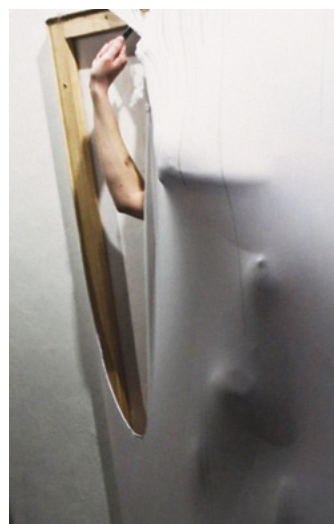
Chamczyk cierra el último mes de la batalla con unas palabras de un carácter muy posfeminista: «El último día del año. La última batalla. El último día de la guerra. La lucha por la libertad consiste en que no haya lucha. Esto es libertad. Independencia de nada y de nadie. Incluso de tu propio sistema. El vacío, que siempre se puede llenar de algo, de nuevo. Fin de la guerra. Blanco».²³

A pesar del fuerte tono feminista en sus obras, al preguntarle por su relación con el feminismo, responde en tono confuso: «No siento pertenencia al arte feminista. Examinó amplias cuestiones, que no son necesariamente femeninas. Pero dado que soy mujer se podría decir que hago arte femeni-

no. Sin embargo, no quiero estar definida ni clasificada como una artista feminista, aunque creo que el feminismo es un movimiento social útil. Por desgracia tiene una imagen peyorativa –una feminista es una chavala fea que quema sujetadores–. Esta imagen obviamente no es verdadera, ha sido negada por la tercera ola de feminismo. Se puede ser fuerte y luchar por la posición y permanecer femenina».

La siguiente parte de su discurso revela un problema con el funcionamiento en el mundo masculinizado: «Antes me defendía de ser mujer. Durante los estudios en la Academia de Bellas Artes yo era un «colega», «hombre», «chaval». Los artistas me invitaban a tomar vodka con ellos y charlar sobre el arte. Consideraba que todos somos iguales, que a mí no se me percibe como un «pibón» que se maquilla y lleva vestidos. No quería que se me percibiera así. Solo entorno a mi treintena acepté mi feminidad, empecé a valorarla y a aprovecharme de ella. Mis acciones y *performances* muchas veces se basan en mi cuerpo y este es el cuerpo de una mujer.»

23 CHAMCZYK, I. 12. *Walka o wolność* (12. La lucha por la libertad). En: CHAMCZYK, I. Blog personal. Disponible en: <http://wojnaizabelichamczyk.blogspot.com/> (publicado: 13-12-2013, acceso: 21-02-2015).



Izabela Chamczyk, *Nazwij to jak chcesz. Zawsze chciałam to zrobić* (Llámalo como quieras. Siempre he querido hacerlo), *performance*, 2010



Izabela Chamczyk, *Kochać dzieci rodzić* (Adorar dar a luz), fotografía, 2014



Izabela Chamczyk, *Urabianie* (El amasar), performance, 2014



Izabela Chamczyk,
Hysteria (Histeria),
performance, 2011

Izabela Chamczyk,
About (Sobre),
video, 2012

Izabela Chamczyk,
Eksperymentalne
(Experimentales),
fotografía, 2014

Izabela Chamczyk,
Wojna dwunastomiesięczna
(La guerra de 12 meses),
acciones, 2013



ANNA JOCHYMEK

www.cargocollective.com/
annajochymek

(n. 1988) Hija de una fisioterapeuta y un militar. Licenciada en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de Poznań. Becaria del Ministerio de la Cultura y Patrimonio Nacional. Actualmente estudia en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, en el Departamento de Nuevos Medios e Intervenciones Espaciales, bajo la tutoría de Mirosław Bałka. Vive y trabaja en Varsovia.

[Entrevista realizada el 17-10-2014 en Varsovia]

Anna Jochymek viene de una familia tradicional con un claro reparto de roles de género, lo cual reconoce como un factor significativo para su práctica artística. Las influencias militares en su casa han despertado la inquietud por explorar y entender los mecanismos de poder. Le interesan cuestiones acerca de la disciplina como la fuente del orden social y las relaciones de dominación en el contexto de género. Además, continuamente investiga el tema de la condición humana contemporánea en el contexto de la moralidad y la ética.

A pesar de los tres años de estudios de fotografía, este no es su medio principal, de momento. Se dedica sobre todo a las acciones performativas y de vídeo. Sus obras se destacan por la precisión de los medios de expresión y el lenguaje. Todos sus proyectos tienen una sólida base teórica –cada detalle importa en la percepción–. La forma y la temática de su obra continúan en desarrollo. La artista afirma que la fuente principal de su inspiración son las crisis y los problemas; tanto suyos como de los demás.

Uno de sus primeros trabajos fue un vídeo titulado ***Mother*** (La madre, 2009). La artista grabó a su madre desnuda, que aparece muy insegura e incómoda. Participó en el proyecto pensando que estaba siendo grabado su cuerpo entero, pero la cámara solo recogió su busto. El vídeo contiene un diálogo espontáneo entre la artista y su madre, en el que queda expuesta su relación, ciertas cuestiones acerca del cuerpo femenino, la vergüenza y la maternidad. La artista admite que el proyecto, aunque lo considera bastante inmaduro, sigue siendo muy

importante para ella por el marcado toque personal y emocional, y el valor inesperado que le añadió el diálogo espontáneo.

Su trabajo ***Bâton Fleurdelisé*** (Bastón de Mariscal, 2013)²⁴ representa ya un enfoque mucho más analítico y una forma visual más elaborada. Es una intervención en el espacio con elementos de *performance*. El espectador se ve introducido en una situación íntima: una habitación con una silla, una mesa y un cenicero sobre ella. Periódicamente, más o menos cada tres minutos, un soldado entra y enciende un cigarrillo e inhala el humo y, finalmente, lo deja en el cenicero y sale del espacio. El siguiente soldado entra y hace lo mismo. La acción se repite durante tres horas. Una gran parte del suelo está cubierta de un polvo explosivo, que es seguro siempre y cuando se respete la rutina y no se hagan movimientos descontrolados en la habitación.

El punto de partida para este proyecto es el concepto de disciplina –una de las principales herramientas de la autoridad–. La artista explica: «La disciplina perfecta se basa en una identificación completa con la organización. Esto genera una habilidad de renunciar a la propia identidad y a asuntos personales que no sean de interés para la organización. La línea masculina de mi familia está directamente vinculada con el servicio militar profesional. He observado de cerca cómo funcionan los mecanismos de la disciplina que protegen al orden establecido. El proyecto es un intento de traducir esta estructura militar que conozco de mi casa, a un problema social presente en la cultura patriarcal».

El polvo explosivo y la situación periódica crean una sensación de molestia o incluso amenaza, aunque la explosión se trata solo una posible situación –un peligro imaginado pero no experimentado–. Esta virtualidad de peligro permite convertir la rutina en una herramienta de disciplina que mantiene a todos en sus papeles asignados y en el orden establecido.

Bâton Fleurdelisé quiere decir bastón de mariscal. Napoleón dijo que cada soldado francés tiene un bastón de mariscal en sus manos, lo que significa que se puede llegar

24 Ver: JOCHYMEK, A. *Bâton Fleurdelisé*. En: JOCHYMEK, A. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/user15773723. Disponible en: <https://vimeo.com/76442177> (acceso: 06-03-2015).

a ser mariscal gracias al trabajo y la devoción. Zygmunt Bauman²⁵ acertadamente comentó que «tal vez cada soldado tiene el bastón de mariscal, pero solo unos pocos mariscales tienen una bayoneta».²⁶ Es una descripción metafórica de la unidireccional mentalidad jerárquica en la sociedad disciplinada –el premio por haber seguido las reglas y lograr las metas abstractas es la ilusión de llegar a ser «el ganador» y la sensación de superioridad hacia los que supuestamente tienen el estatus más bajo–.

Otra *performance* de Anna Jochymek, titulada *Hexagon* (Hexágono, 2013)²⁷ aborda el tema de la ambigüedad y el camuflaje de la opresión. Empieza con un texto: «[...] ¿De qué están hechas las niñas? ¿De qué están hechas las niñas? De azúcar y pimienta y de todo lo bueno, de eso están hechas las niñas. (Robert Southey)».

El concepto de la *performance* se basa en una historia verdadera sobre los abuelos de la artista. Después de la Segunda Guerra Mundial, debido a la situación política, vi-

vieron por algún tiempo en Checoslovaquia. Cerca de su casa descubrieron una fábrica abandonada de azúcar, que pasó a formar la mayor parte de la dieta de los abuelos durante el período de gran hambruna. La abuela, que antes de la guerra pesaba unos 36 kg, a su regreso a Polonia había cambiado drásticamente de aspecto físico –mantuvo las piernas delgadas pero su estómago estaba terriblemente voluminoso–.

El equipo contratado para la *performance* constaba de treinta y cinco camareros. Durante la inauguración, estos se acercaban en grupo a los invitados ofreciéndoles azúcar de una forma insistente. Así, se creó un entorno opresivo, donde lo bueno y dulce se convierte casi en una herramienta de tortura.

La exploración analítica de los sistemas de disciplina y poder en el contexto de la ambigüedad y el camuflaje, vincula la propuesta de Anna Jochymek a la obra de Zofia Kulik,²⁸ en los años noventa. La artista, cuando se le interroga sobre el feminismo, dice: «Soy feminista. Creo que cada mujer u hombre inteligente apoya la idea de la igualdad. Sin embargo, como artista, no me limito a temas relacionados con la feminidad o el género, por eso no me veo como una artista feminista. En mi obra investigo las relaciones y mecanismos de poder. Las normas y roles sociales, así como la desigualdad de género son una parte de estos».

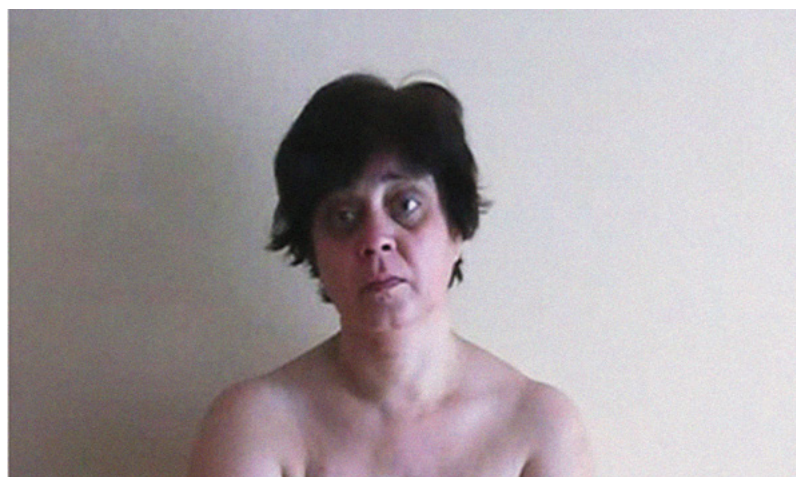
25 Zygmunt Bauman (n. 1925): sociólogo, filósofo y ensayista polaco de origen judío. Conocido por su amplia investigación sobre cuestiones como, entre otras, las clases sociales, el socialismo, el holocausto, la hermenéutica, la modernidad y la posmodernidad, el consumismo, la globalización y la «nueva pobreza». Desarrolló el concepto de la «modernidad líquida», y acuñó el término correspondiente. Junto con el sociólogo Alain Touraine, Bauman recibió el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades, en 2010. Ver: Zygmunt Bauman. En: nauka-polska.pl. Disponible en: <http://nauka-polska.pl/dhtml/raporty/ludzieNauki?rtype=opis&objectId=10693&lang=pl> (acceso: 03-03-2015).

26 BAUMAN, Z. *Nowoczesność i Zagłada* (Modernidad y holocausto). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009, pág. 112.

27 Ver: JOCHYMEK, A. *Hexagon*. En: JOCHYMEK, A. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/user15773723. Disponible en: <https://vimeo.com/63316743> (acceso: 06-03-2015).

28 La obra de Zofia Kulik ha sido presentada en el Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

Anna Jochymek, *Mother* (La madre), vídeo, 2009





Anna Jochymek,
Hexagon (Hexágono),
performance, 2013



Anna Jochymek,
Bâton Fleurdisé
(Bastón de Mariscal),
performance, 2013



EWA JUSZKIEWICZ

www.ewajuszkiewicz.com

(n. 1984) Licenciada en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de Gdańsk, cursando actualmente el programa de doctorado en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Se dedica a la pintura, el dibujo y la animación. Cofundadora del colectivo AAA Tanie Wizualki (AAA Visualizaciones Baratas). Ganadora de numerosos premios nacionales en la categoría de Artes Visuales, Pintura y Vídeo. Vive y trabaja en Cracovia.

[Entrevista realizada el 01-02-2015 en Varsovia]

El arte de Ewa Juskiewicz es el resultado de su fascinación por la pintura clásica –tanto con la técnica como con el estilo y su forma de expresión–. Su obra hace referencia a cuadros históricos reconocidos de pintores como Élisabeth Vigée-Lebrun, Vladimir Borovikovsky, Christian Albrecht Jansen o bien Louis Léopold Boilly. Un control perfecto de la técnica le permite crear imágenes que parecen idénticas a los originales, que en un inicio anestesia ligeramente la atención del espectador y luego lo sorprende con una deformación provocativa –los rostros se transforman en gigantescos cuerpos de insectos, en ramas de plantas o bien en telas drapeadas–. En consecuencia, se crean cuadros surrealistas, inquietantes, vagamente basados en los originales. A veces son copias con cambios sutiles, con un solo detalle modificado. La singularidad del contacto con su obra se basa en la ambigüedad de la primera impresión.

Ewa Juskiewicz se dedica sobre todo al retrato femenino. Sus primeras obras representan chicas pintadas en convenciones de terror. En sus rostros se muestran muecas poco naturales, morros, mandíbulas desplazadas. En las series siguientes, en vez de muecas, aparecen cabezas de animales –lobos, liebres, búhos–. Paulatinamente, la atención de la artista empieza a concentrarse en la revisión de la historia del arte: por un lado, rescata pinturas olvidadas, por otro lado, se concentra en la búsqueda de representaciones de la mujer. En sus lienzos, las niñas se sustituyen por mujeres jóvenes próximas a un caballete, o bien con pinceles en la mano. Sin embargo, ninguna de ellas

tiene cara –elemento básico de la identificación–. La subjetividad y la individualidad de los personajes se revelan en las grietas de las historias que, como espectadores, estamos tratando de crear, y nos preguntamos quién y cómo eran esas mujeres.

Juskiewicz se aproxima cada vez más a la clásica pregunta de Linda Nochlin sobre la ausencia de las grandes artistas en la historia del arte.²⁹ En el intento de encontrar una respuesta, inicia una disputa con el retrato tradicional –área de almacenamiento de las ideas sobre el pasado–. En sus trabajos, en lugar de rostros femeninos aparecen formas y proyecciones generadas por la sociedad.

En el lienzo *Pukle* (Rizos, 2012), según el retrato realizado por el representante de la edad de oro danesa, Christian Albrecht Jensen, de la sofisticada gorra blanca salen y cubren el óvalo del rostro femenino unos definidos rizos oscuros, que contrastan con el cuello blanco. En *Girl in blue* (Chica en azul, 2013) aparece una carita de niña, ligeramente avergonzada, copia del original del pintor barroco holandés Johannes Cornelisz Verspronck, que se convierte en una seta gigante llena de verrugas que parecen pulsar y absorber a la que les alimenta. Un efecto parecido lo aplica en *Portret damy* (Retrato de una dama, 2013), solo que esta vez la monstruosidad se ve incrementada por las algas que salen de unas conchas gigantes y de restos de coral.

La relación entre el prototipo y la creación de la artista nunca es simple y directa; es una especie de transición. Los rostros monstruosos aparecen y, al igual que en muchos ejemplos de la pintura clásica, se cubren de significados inesperados.

«[...] Intento responder a la pregunta de si el arte que no parece demasiado contemporáneo, sino más bien tradicional y hasta arcaico, puede implicar al receptor contemporáneo y provocar una conversación sobre problemas actuales», dice la artista.

Los trabajos de Ewa Juskiewicz forman parte de una tradición de exploración de la identidad femenina mediante el retrato, presente ya en las obras de las artistas de la época socialista –Krystyna Piotrowska, Natalia LL, Izabella Gustowska–.³⁰ Los retratos de esta joven artista tienen también como

29 Ver: NOCHLIN, L. «Why Have There Been No Great Women Artists?» *Op. cit.*

30 Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

objetivo intentar confrontar la historia mediante el empleo de medios modernos. Al mismo tiempo, estos gestos se pueden leer de una forma más personal. Como bien destaca la crítica Marta Kudelska, Juskiewicz alcanza retratos históricos de las mujeres, para poder así privarles de la identificación sencilla y preguntar por su lugar en el arte.³¹ Ewa Juskiewicz actualmente realiza un doctorado en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, donde continúa su investigación sobre la identidad femenina, transformación y transgresión en el contexto histórico.

En definitiva, sus obras proponen una perspectiva feminista, pero según la artista, no es la única manera de interpretarlas: «Me considero feminista. Observar las desigualdades de género en la sociedad y no aceptarlas –esto significa ser feminista–. Mis trabajos recientes tratan de una desigualdad muy clara –la ausencia de las mujeres en la historia del arte y en la historia en general–. Diversos aspectos de la identidad femenina, sus normas, los roles y patrones de belleza establecidos me han interesado desde siempre. En mi obra, me gusta explorar lo corporal y negar las limitaciones del género».



Ewa Juskiewicz, *Girl in blue* (Chica de azul), pintura al óleo, 2013



Ewa Juskiewicz, *Pukle* (Rizos), pintura al óleo, 2012



Ewa Juskiewicz, *Portret damy* (Retrato de una dama), pintura al óleo, 2013

31 KUDELSKA, M. «Gęste pukle. O obrazach Ewy Juskiewicz» (El pelo abundante. Sobre la pintura de Ewa Juskiewicz). En: revista *online* del Centro de Arte Contemporáneo en Varsovia, *obieg.pl*. Disponible en: <http://www.obieg.pl/teksty/31192> (publicado: 29-01-2014, actualizado: 29-01-2014, acceso: 02-03-2015).



Ewa Juskiewicz,
Bez tytułu
(Sin título),
pintura al óleo,
2013



Ewa Juskiewicz,
Sisters (Hermanas),
pintura al óleo, 2014



Ewa Juskiewicz,
Bez tytułu (Sin título),
pintura al óleo, 2013

Ewa Juskiewicz,
Grove (Grove),
pintura al óleo,
2014



Ewa Juskiewicz,
Panna z wilka
(La señorita del lobo),
pintura al óleo, 2011



Ewa Juskiewicz,
Bez tytułu
(Sin título),
pintura al óleo, 2013

ADA KARCZMARCZYK

www.adakarczmarczyk.blogspot.com

(n. 1985) Artista multimedia, performadora y bloguera. Licenciada por la Academia de Bellas Artes de Poznań, Facultad de Comunicación Multimedia. Ganadora de los premios Kanon Twórców (Canon de Creadores), Dolina Kreatywna (La Valle Creativa) y el prestigioso Samsung Art Master. Ha participado en exposiciones en Polonia y en el extranjero, entre otras: Night Shots, en la Platform Gallery (Vaasa, Finlandia, 2009), Art must be beautiful, en la galería Stary Browar (Poznań, Polonia, 2008), Girl Power!, en la galería Arsenał (Białystok, Polonia, 2010), Letni Nieletni (Mayores de edad), en la Galería Nacional de Arte Zachęta (Varsovia, Polonia, 2010), Samsung Art Master, en el Centro de Arte Contemporáneo (Varsovia, Polonia, 2010), The American Experience, en Juvenal Reis Studios (Nueva York, EE. UU., 2010), Open City (Lublin, Polonia, 2011), Revolving Dysfunction (Tbilisi, Georgia, 2011), Polish Box, en la Maxo Gallery (Barcelona, España, 2011), Poland is not yet lost, en la MicaMoca Gallery (Berlín, Alemania, 2011), Od Faraona do Lady Gagi (Desde el Faraón hasta Lady Gaga), en el Museo Nacional (Varsovia, Polonia, 2012), Bank Pekao PROJECT ROOM «Świadectwo» (Testimonio), en el Centro de Arte Contemporáneo Zamek Ujazdowski (Varsovia, Polonia, 2013). Además, en 2010, participó en un programa de residencia artística en Nueva York. Vive y trabaja en Varsovia.

[Entrevista realizada el 12-02-2015 en Varsovia]

«Soy Ada y quiero cambiar el mundo para que sea un poco mejor», se presenta la artista. Su obra es una combinación explosiva de tres mundos que se excluyen mutuamente y que están en guerra: la cultura pop, la espiritualidad y el arte. Son comentarios mordaces y ambiguos sobre la realidad, creados a base de la mezcla de música, textos e imágenes. El arte de Ada es una creación absoluta y total, que no se deja definir ni analizar de ninguna manera unívoca. En sus proyectos, la artista encarna diferentes personajes,

principalmente, una católica devota, una soñadora romántica que busca su gran amor y una estrella del pop con el apodo de «Adu». Estas personalidades se funden y se combinan de una manera difícil de concretar. Tampoco queda muy claro dónde acaba la creación y empieza Ada (durante la conversación la artista dice por ejemplo: «No tengo novio y soy virgen», y es difícil saber si es verdad o si la artista está actuando) o si la base de su acción es ironía y mordacidad, o bien genuina creencia en la misión religiosa («Me gustaría ser algún día una líder espiritual», declara con expresión seria).

Sus personajes se crean a través de una serie de vídeo-*performances* cortos publicados en el blog de la artista.³² Mantenidos en una ligera estética pop, registran las actividades diarias de la artista, su vida y dilemas típicamente femeninos. Son características las torpes animaciones y la estética kitsch de bajo presupuesto. Incluso, la superestrella del pop Adu también tiene un perfil de Facebook bastante activo.³³

Su trabajo de fin de carrera *Blog* (Blog, 2009) es una serie de películas cortas que describen la vida diaria de la artista, esta vez en la piel de una veinteañera a la que le resultan más cercanos los anuncios, los dibujos animados y la MTV, que los problemas del mundo real. Apática y aburrida provoca raros acontecimientos, intenta simplificar o diversificar su vida hasta el límite. Imita el comportamiento de los personajes de la tele, los videoclips y YouTube. En esta divertida carrera de la grabación casi automática de sus travesuras, ella sola se atrapa en la trampa de la realidad de la que tanto quiere escapar. Cuando mete la cabeza en un agujero para simular que no puede escapar, de repente y por sorpresa la simulación se convierte en realidad. No carece de importancia el hecho de que el proyecto se presentara en el bar Bistro Roti, en Poznań, y que la cadena en bucle de películas fuera proyectada en el televisor de plasma en el que habitualmente se proyectan videoclips. Un elemento importante de la defensa del título fue una degustación de productos bistro.

32 Ver: KARCZMARCZYK, A. *Wideo Blog Ady Karczmarczyk* (Video-blog de Ada Karczmarczyk). Disponible en: <http://adakarczmarczyk.blogspot.com/> (acceso: 02-03-2015).

33 Ver: KARCZMARCZYK, A. *Adu Entertainer*. Perfil oficial en Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/ADUofficial> (acceso: 02-03-2015).

Desde el año 2013, Ada interpreta el papel de la superestrella del pop Adu. La creación puede ser comparada con actividades de artistas como Peaches³⁴ –que ya en los años noventa combinaba música con poesía feminista subversiva–, o bien Mister D³⁵ –un proyecto experimental iniciado en 2013 por una joven escritora polaca, Dorota Masłowska–. A principios de 2014, Adu anunció en su blog el lanzamiento de su primer álbum *Dobro, prawda, piękno* (La bondad, la verdad, la belleza), y resaltó con las palabras de Doda³⁶ –icono polaco de lo kitsch– que «hay una sola reina de pop».

Uno de los temas del álbum, «*Sensualna*» (La sensual, 2014),³⁷ se basa en la canción *Sexualna*³⁸ de la banda ucraniana Mirami.³⁹ El videoclip de *Sexualna*, que claramente aspira a tener el nivel de los vídeos estadounidenses (piscina, copas, modelos bronceadas en bikini), aquí se convierte en un registro familiar ostentosamente polaco (nalgas pá-

lidas y juncos en el fondo), con referencias evidentes al género de Disco Polo.⁴⁰ La artista lo llama «una ferviente re-elaboración católica».⁴¹ El texto original, «Sexual, peligrosa, así soy, me gusta ser traviesa. Sexualmente perfecta, nunca conseguirás mi cuerpo», se cambia por: «Sensual, útil, católica, siempre sosegada. Si este es el tipo de chica que buscas, dedícame toda tu vida». El encuadre del videoclip incluye solo las nalgas en pantalones cortos, balanceándose de un lado al otro. La corporalidad de la protagonista femenina se reduce así a las nalgas blancas que, en combinación con el texto devoto sobre una católica humilde, consigue un efecto un tanto complicado de definir. Adu logra combinar la crítica de los patrones de la sexualidad femenina, tanto en la corriente principal de la cultura popular como los que están presentes en la retórica de la Iglesia.

Otra canción del álbum, titulada «*Embriony na trony*» (Embriones a tronos, 2014),⁴² consiste en un ritmo bailable y una coreografía de embriones de color rosa. Ada se refiere aquí a «la guerra por el aborto»⁴³ que tiene lugar en Polonia, y a la retórica

34 Peaches (n. 1966): cantante y compositora canadiense de raíces polaco-judías. Sus trabajos son conocidos por textos explícitos y forma visual innovadora. La artista juega con las representaciones tradicionales de los roles de género, borra la distinción entre lo masculino y lo femenino; por ejemplo, en la portada de su álbum *Fatherfucker* aparece con barba. Peaches niega su supuesta «envidia del pene», y prefiere el término de «envidia hermafrodita», puesto que «hay muchísimo de masculinidad y feminidad dentro de todos nosotros». Ver: PEACHES. La página web oficial. Disponible en: <http://peachesrocks.com/> (acceso: 02-03-2015). Para ver vídeos: PEACHES. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/PeachesTV> (acceso: 02-03-2015).

35 Mister D: proyecto musical de una escritora polaca joven, Dorota Masłowska (n. 1983). En 2014, salió su primer álbum, titulado *Spoleczeństwo jest niemiłe* (La sociedad no es amable). Tanto la música como los vídeos y textos tienen un carácter experimental e irónico, y transmiten un mensaje crítico sobre la sociedad polaca. Ver: MISTER D. Perfil oficial en Facebook. Disponible en: https://www.facebook.com/pages/Mister-D/632046026869380?ref=br_tf (acceso: 02-03-2015). Para ver vídeos: MISTER D. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/MisterOficjalny> (acceso: 02-03-2015).

36 Doda (n. 1984): estrella del pop polaca, conocida por sus actitudes provocativas y estilo muy sexual, casi pornográfico. En 2011, fue nombrada una de las mujeres polacas más influyentes. Ver: DODA. La página web oficial. Disponible en: <http://www.dodaqueen.com/> (acceso: 22-04-2015). Para ver vídeos: DODA. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/DodaVEVO> (acceso: 11-02-2015).

37 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Sensualna – cover "Sexualna" Mirami* (ADU – Sensual – re-elaboración de «Sexualna» de Mirami). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=519hvggfQtM&list=UU-iGSShokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

38 MIRAMI. *Sensualna*. En: MIRAMI. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f08lwb0wGF4> (acceso: 22-04-2015).

39 Mirami: grupo musical de Ucrania, creado en 2010. Hace música pop de baile. El grupo se hizo famoso por su sencillo *Sexualna* (La sexual, 2011), grabado con el rapero Vova-ZIL'Vova. Esta canción, en su momento, fue muy popular en los clubes y discotecas de Polonia. Ver: MIRAMI. La página web oficial. Disponible en: <http://www.mirami.ua/> (acceso: 22-04-2015). Para ver vídeos: MIRAMI. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/MiramiVEVO> (acceso: 22-04-2015).

40 Disco Polo: un género de la música de baile electrónica muy popular en los pueblos de Polonia desde los años noventa. Tiene su origen en el Ítalo Disco, Euro Disco y la música de bodas. El texto suele ser una historia melodramática sobre el amor, con rimas sencillas. Disco Polo ha desarrollado una estética peculiar de los videoclips, donde las protagonistas suelen aparecer vestidas y maquilladas provocativamente, y los protagonistas suelen ser hombres musculosos, con ropa deportiva. Para ver un ejemplo: AKCENT. *Dziewczyna z klubu disco* (La chica del club disco). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m5t3so0Zdos> (acceso: 22-02-2015).

41 Post publicado el 04-08-2014. En: Adu. Perfil oficial en Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/ADUofficial> (acceso: 02-03-2015).

42 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Embriony na trony* (ADU – Embriones a tronos). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ykVsqBpCtXl&list=UU-iGSShokLrVNzSGvPGsB9Q&index=7> (acceso: 05-03-2015).

43 En el año 2006, a pesar de la existente ley antiaborto de 1993, los partidos de derecha postularon modificaciones en la Constitución de la República de Polonia, que garantizaran la protección legal de la vida humana desde la concepción, y así criminalizaran todos los casos de aborto. Este proyecto no fue aprobado por el Parlamento. En 2011, se volvieron a hacer intentos de introducir una prohibición total del aborto bajo cualquier circunstancia (incluida violación, incesto, defecto genético letal del feto, amenaza para la vida de la madre). A pesar del apoyo considerable (firmado por más de 450.000 personas), la propuesta otra vez no ha sido aprobada por el Parlamento. Ver: *Projekt ustawy o zmianie Konstytucji Rzeczypospolitej* (Propuesta de las modificaciones de la Constitución). En: la página web del parlamento polaco, [sejm.gov.pl](http://orka.sejm.gov.pl). Disponible en: [http://orka.sejm.gov.pl/Druki5ka.nsf/0/79EB9DAFA9F1849FC12571F60033806C/\\$file/993.pdf](http://orka.sejm.gov.pl/Druki5ka.nsf/0/79EB9DAFA9F1849FC12571F60033806C/$file/993.pdf) (publicado: 05-09-2006, acceso: 02-03-2015). Ver también: Resultados de la votación sobre la propuesta de las modificaciones en la Constitución, de 5 de septiembre de 2006. En: la página web del parlamento polaco, [sejm.gov.pl](http://orka.sejm.gov.pl). Disponible en: <http://orka.sejm.gov.pl/SQL.nsf/glosowania?OpenAgent&5&39&79> (publicado: 13-04-2007, acceso: 02-03-2015).

característica del movimiento Pro-life, en la que las mujeres son los enemigos mortales de los inocentes embriones. El título «Embriony na trony» (Embriones a tronos) y el texto completo de la canción (de la autoría de Ada) se basan en el estilo de los lemas que acompañan a los manifestantes de Pro-life, con un mensaje claro y rimas sencillas: «¡Eugenesia, no para los católicos!», «Desead más niños y la vida será bella», «¡La Madre polaca ama niños! ¡Cada madre ama niños!», «Protejamos la creación y no nuestra propia satisfacción», «El que no tenga respeto por la vida, se arrepentirá de viejo», «Transmites vida, obtienes felicidad», «Es mejor vivir dignamente, no de moda».⁴⁴

En la pieza «**Drugi policzek**» (La otra mejilla, 2014),⁴⁵ que ella misma llama «penitencial»,⁴⁶ la artista, vestida de color rosa, en una habitación de color rosa, se da latigazos en la cara con un plátano, mientras canta sobre el amor que se merece cualquier humillación. La canción combina referencias a la religión (la bíblica «otra mejilla»), al «Arte consumista» de Natalia LL⁴⁷ y a los trabajos de Anna Baumgart,⁴⁸ además de la estética kitsch del porno, promocionada por Doda.

En el álbum *La bondad, la verdad, la belleza*, Adu vive elevaciones religiosas a ritmo de disco y hip-hop (en canciones como «**Co ty wiesz o Marii**» [Qué sabes tú sobre María, 2014],⁴⁹ «**Idź do światła – nie pierdol**»

[Vete hacia la luz – no jodas, 2014],⁵⁰ «**Niszcz szatana Łaską Pana**» [Destruye a Satán con la gracia del Señor, 2014],⁵¹ o «**Msza Święta**» [Misa, 2014]⁵²), para de repente convertirse en una diva descarada en «**Love pierdole**» (Love jodido, 2014),⁵³ o bien «**Czysta pipa**» (Coño limpio, 2014).⁵⁴

Robert Pruszczyński⁵⁵ escribió sobre ella: «La artista de Poznań siente el pulso del kitsch religioso y tiene una intuición perfecta en las cuestiones de la vergüenza lingüística, en la que encuentra significados más profundos».⁵⁶

La cultura de masas es la especialidad de Ada. Le fascinan los iconos de la cultura pop y entre ellos sobre todo Lady Gaga, que en su opinión encarna vida y luz (resulta imposible reconocer si la artista lo dice irónicamente o en serio). Para ilustrar su trabajo analítico, Ada creó una serie de carteles educativos, en los que explica el contenido cristiano codificado en los videoclips de Katy Perry,⁵⁷

44 *Hasła Marszu Świętości Życia w roku 2013* (Los eslóganes de la Marcha de la Santa Vida 2013). En: la página web oficial de La Marcha Pro-life, marszprolife.net.pl. Disponible en: <http://marszprolife.net.pl/index.php/hasla> (acceso: 02-03-2015).

45 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Drugi policzek* (ADU – La otra mejilla). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r86eIVK82Ek&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=8> (acceso: 05-03-2015).

46 Post publicado el 16-06-2014. En: *ADU Entertainer*, perfil de Ada Karczmarczyk en Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/ADUofficial> (acceso: 02-03-2015).

47 Se trata del uso de un plátano. Ver: Capítulo 03.1. La época socialista. Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

48 En obras como *Jak tresowane dziewczynki robią filmy o miłości* (Cómo las niñas adiestradas hacen películas sobre el amor, 1997) o *Dostałam to od mamy* (Me lo regaló mi madre, 2002), Anna Baumgart investigó el mito del amor romántico reproducido por la cultura popular. Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa. Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

49 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Co ty wiesz o Marii* (ADU – Qué sabes tú sobre María). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nsYne-2D0en4&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

50 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Idź do światła – nie pierdol* (ADU – Vete hacia la luz – no jodas). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=13e4n5UxylU&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=10> (acceso: 05-03-2015).

51 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Niszcz szatana Łaską Pana* (ADU – Destruye a Satán con la gracia del Señor). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LNyC6YA8NO8&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=12> (acceso: 05-03-2015).

52 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Msza Święta* (ADU – Misa). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=J2CxxhWnvOzw&index=16&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

53 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Love pierdole* (ADU – Love jodido). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_qp1t1fCxCQ&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=11 (acceso: 05-03-2015).

54 Ver: KARCZMARCZYK, A. *ADU – Czysta pipa* (ADU – Coño limpio). En: KARCZMARCZYK, A. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VSitdEv7gUs&index=13&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

55 Robert Pruszczyński (n. 1978): crítico de literatura, investigador de la cultura popular contemporánea y publicista polaco. Doctor en Humanidades. Investiga, entre otros, cuestiones acerca de género y las teorías queer.

56 PRUSZCZYŃSKI, R. *Na zgon [artystyczny] Doroty Masłowskiej* (La muerte [artística] de Dorota Masłowska). En: xiiegarnia.pl. Disponible en: http://xiiegarnia.pl/artykuly/na-zgon-artystyczny-doroty-maslowskiej/?fb_action_ids=10203700467691069&fb_action_types=og.likes (publicado: 09-04-2014, acceso: 02-03-2015).

57 Katy Perry (n. 1984): cantante, compositora y guitarrista estadounidense. Es conocida por su estilo poco convencional de vestir. Fue calificada como la séptima artista, en general, por la revista *Rolling Stone* y como la Reina del Pop en una encuesta de julio de 2011. Es una activista gay. Ver: PERRY, K. La página web oficial. Disponible en: <http://www.katyperry.com/> (acceso: 22-04-2015). Para ver vídeos: PERRY, K. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/KatyPerryVEVO> (acceso: 11-02-2015).

Nicki Minaj⁵⁸ o bien de Lady Gaga. Todos se pudieron ver en la exposición *Świadectwo* (Testimonio, 2013),⁵⁹ en el Centro de Arte Contemporáneo Zamek Ujazdowski, en Varsovia. Esta exposición rompe con el pensamiento estereotipado sobre la relación entre arte y religión. Los trabajos de Ada tratan cuestiones religiosas de una manera totalmente diferente a los artistas críticos de los años noventa. *Madonny* (Madonas), de Katarzyna Górna, o bien *Pasja* (Pasión), de Dorota Nieznalska, son trabajos con un evidente rasgo crítico que muestran los esquemas religiosos como herramientas de opresión. En el caso de Ada, no hay una interpretación segura en cuanto a sus intenciones. La artista describe sus obras como «un intento de transmitir lo más valioso del pensamiento católico en el lenguaje del arte», para decir en otro sitio que «el pop es una religión moderna, y el escenario, el altar», y manifestar su pasión por la controvertida vocalista Madonna.⁶⁰

En cambio, la exposición *Tylko mnie Kochaj* (Solo quíereme, 2014) es un manifiesto de una ingenua romántica que tropieza en su carrera por culpa del «amor verdadero» y del «ese único». Son referencias fuertes a la problemática de los sueños e ideales románticos creados por la cultura pop, que ya trató en los años noventa Anna Baumgart. La romántica Ada ama solo formas imaginarias o inaccesibles, ya que solo ellas cumplen los requisitos del ideal inalcanzable. Protagonistas de los libros, películas, escenarios, genios, grandes

maestros, filósofos, líderes espirituales, estrellas del *showbusiness*, artistas –en su mayoría muertos o inalcanzables– acompañan a Ada en su vida como auténticas parejas. Desayuna con ellos, pasea con ellos, mantiene largas conversaciones, o les pide consejo.

En cambio, en la representación musical de *Children of the World* (Los niños del mundo, 2014),⁶¹ que grabó para el proyecto United People of the Internet,⁶² adquiere el papel de un poeta moderno con gafas oscuras, y trata los temas de la comercialización de Internet, los problemas de la cultura visual, el hiperrealismo abrumador, la omnipresencia en los medios y la pérdida de la identidad individual.

Ada Karczmarczyk sigue siendo una artista imposible de descifrar. El rosa, el juego, el infantilismo ostentoso, el hecho de que evite la crítica directa son las características fundamentales de las artistas de la primera década del siglo XXI. La estrategia del «culture jamming» la vincula a las propuestas de Joanna Rajkowska y Anna Baumgart,⁶³ de los años noventa. En cambio, el objetivo de su crítica (no del todo claro) y los límites tan fluidos entre la crítica y la afirmación, le acercan al enfoque de Natalia LL en el *Arte consumista*.⁶⁴ Ada, sin embargo, va mucho más lejos que sus predecesoras. Cruza los límites de los géneros, mezcla no solo conceptos, sino también las herramientas y tipos de arte: la poesía con sonidos disco y con la estética porno, el vulgarismo pop con la devoción católica. Niega las fronteras entre la cultura de élite y la de masas.

Todas estas violaciones de las normas y principios y, sobre todo, las referencias a Lady Gaga, sin duda, ubican a Ada Karczmarczyk en el estrecho círculo del gaga-feminismo, formando así parte de las nuevas y sorprendentes tendencias del discurso feminista previstas por Jack Halberstam.

58 Nicki Minaj (n. 1982): rapera, cantante, actriz y compositor trinitense. Conocida por sus trajes extravagantes y coloridos, pelucas y ropa que le han dado un estatus de ícono de la moda. Su música, textos y vídeos se caracterizan por una gran carga sexual, por algunos considerada como chocante. Ver: MINAJ, N. La página web oficial. Disponible en: <http://mypinkfriday.com/> (acceso: 22-04-2015). Para ver vídeos: MINAJ, N. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/NickiMinajAtVEVO> (acceso: 11-02-2015).

59 Ver: KARCZMARCYK, A. *Świadectwo / Testimony / Ada Karczmarczyk / CSW / Warszawa 2013* (Testimonio / Ada Karczmarczyk / Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia / Varsovia / 2013). En: KARCZMARCYK, A. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MGaGtUOw8vQ> (acceso: 05-03-2015).

60 Madonna (n. 1958): cantante pop, actriz y empresaria estadounidense. Es considerada como la mujer más influyente y exitosa de la historia de la industria musical (por ejemplo, en 2008, la revista *Billboard* clasificó a Madonna en el número dos, detrás de The Beatles, en el *Billboard* Hot 100 All-Time Top Artists, convirtiéndola en la solista más exitosa en la historia). Madonna es conocida por reinventar continuamente su música e imagen, casi siempre de una manera escandalosa y provocativa. Ha sido fuente de inspiración para varios artistas debido a su gran legado en la cultura pop. Ver: MADONNA. La página web oficial. Disponible en: <http://www.madonna.com/> (acceso: 22-04-2015). Para ver vídeos: MADONNA. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/MADONNA-VEVO> (acceso: 02-03-2015).

61 Ver: KARCZMARCYK, A. *ADU - Children of the world*. En: KARCZMARCYK, A. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=do7jTWpPn2c&list=UU-iGSsHokLrVNzS-GvPGsB9Q&index=5> (acceso: 05-03-2015).

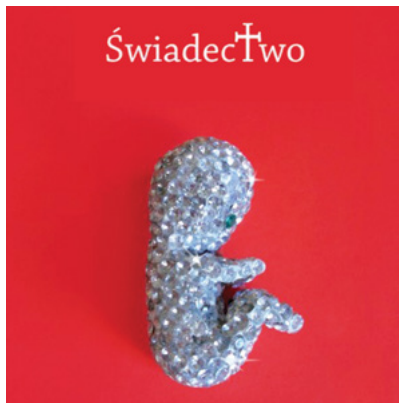
62 United People of the Internet (Gente Unida de Internet) es un proyecto internacional apoyado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia que tiene como objetivo crear un autorretrato colectivo de los internautas. Todos están invitados a formar parte del proyecto enviando una obra que los represente. Ver: *United People of the Internet*, la página web del proyecto. Disponible en: <https://www.upoti.com/> (acceso: 05-01-2015).

63 La estrategia de «culture jamming» es una crítica artística de la cultura popular mediante su imitación. Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

64 Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado: 03.1.2.3. Artistas polacas en la época de socialismo.



Ada Karczmarczyk,
Blog (Blog),
video, 2009



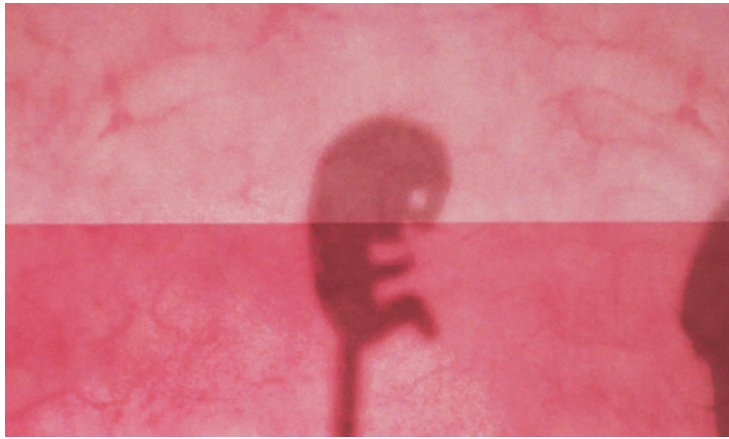
Ada Karczmarczyk,
Świadek Two
(Testimonio),
técnica mixta, 2013



Ada Karczmarczyk,
Tylko mnie kochaj
(Solo quiéreme),
técnica mixta, 2014



Ada Karczmarczyk,
Embriony na trony
(Embriones a tronos),
video, 2014



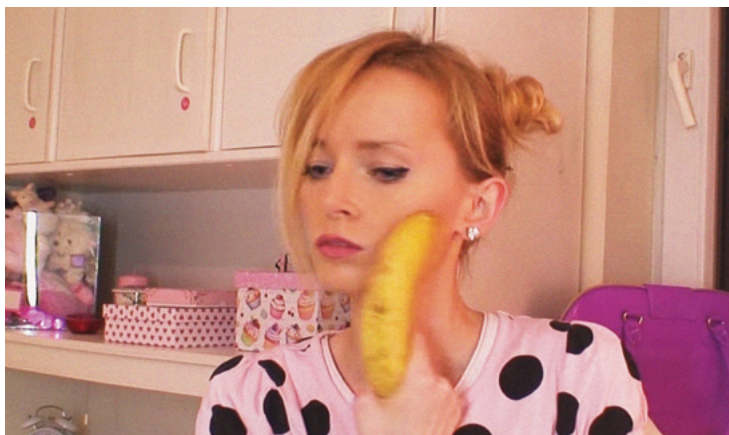
Ada Karczmarczyk,
Msza Święta (Misa),
video, 2014



Ada Karczmarczyk,
Niszcz szatana
Łaską Pana
(Destruye al Satán con
la Gracia del Señor),
video, 2014



Ada Karczmarczyk,
Drugi policzek
(La otra mejilla),
video, 2014



URSZULA KLUZ-KNOPEK «Adija»**www.adija.pl**

(n. 1985) Ingeniera Informática en la especialización de Diseño Gráfico y Multimedia, por la Escuela Superior de Negocios e Informática de Bielsko-Biała. Licenciada por la Universidad Artística de Poznań, Departamento de Fotografía, bajo la tutoría de Piotr Chojnacki.⁶⁵ Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Polonia y en el extranjero (entre otras, Berlín, Nápoles, Milán, Poznań, Varsovia). Fundadora de la plataforma artística-social Filuteria (www.filuteria.pl) y del estudio de diseño gráfico Bakłażan (Berenjena).

[Entrevista realizada el 06-01-2015, online]

Urszula Kluz-Knopek investiga la feminidad en una variedad de contextos –personales, sociales y culturales–. Resulta incluso un drenaje de esta zona. Sus obras giran en torno al sexo, el género, la sexualidad y las esferas íntimas de la vida. La artista intenta participar en el discurso y a veces entra en una relación intensa y brutal con el espectador.

«No soy fotógrafa, ni artista de vídeo, ni artista performativa. Esto, sin embargo, no significa que no utilice las herramientas que corresponden a cada de estas categorías. Debido a mi carrera profesional en el diseño gráfico, también conozco muy bien los nuevos medios, el lenguaje digital. Me gusta aplicarlo a mi práctica artística», comenta.

La artista varias veces se sale de los marcos del arte hacia las artes aplicadas y el diseño. Sus proyectos parecen funcionar en un mundo alternativo, donde las necesidades femeninas son el criterio principal de utilidad. Así, ha diseñado la serie *Filuteria* (Filuteria, 2010-2011), que consta de bragas de ganchillo con bolsillos para guardar tampones, de guardatampones en forma de pendientes, de guardacompresas en forma de cinturón decorativo, o el *Kalendarz menstruacyjny* (Calendario de menstruación, 2011), que se basa en el ciclo menstrual de la mujer. También diseña libros conceptuales con formas

sofisticadas, como por ejemplo *Książka z kroplą* (El libro con una gota, 2010), sobre el proceso de maduración de la feminidad y *Malachitowa melancholia* (Melancolía de malaquita, 2010), sobre la identidad corporal.

Sus obras suelen combinar un análisis profundo con una forma poética y efímera. La artista considera la obra y el texto que le acompaña como un conjunto.

En el vídeo *Second skin* (La segunda piel, 2010),⁶⁶ la artista aparece con una mascarilla cosmética para el rostro. Juega con ella e intenta desplazarla sobre la piel y quitársela. Supone un gesto simbólico, el quitarse la máscara de género (a veces cómoda, a veces irritante), para resaltar que solo es un concepto –transparente, extensible y elástico como un mascarilla–. De modo muy posfeminista, escribió: «Me gustaría cambiar de género. Lo único es que no sé de cuál a cuál».⁶⁷

La serie *Dziewczyna i samobójstwo* (La chica y el suicidio, 2011) presenta un concepto de la feminidad planteada como un pecado mortal. Dicha serie consta de tres proyectos: «*Dziewczyna i samobójstwo 1*» (La chica y el suicidio 1), un bordado de gran tamaño con la imagen de una chica con la garganta cortada; «*Dziewczyna i samobójstwo 2*» (La chica y el suicidio 2), llamada por la artista «instalación sobre la gula»; y «*Wniebowstąpienie*» (Ascensión), una instalación de figuritas de mujeres minusválidas y embarazadas, hechas de chocolate y colgadas en globitos negros.

Con el tema de los roles femeninos y el asfixiante deseo de cumplir las normas sociales aparece también en el vídeo *To be a wife* (Ser esposa, 2010).⁶⁸ Kluz-Knopek escribió: «La pajarita, para estar feliz, se casó. Gracias a eso se convirtió en una preciosa gallinita casera, con su corazóncito lleno de esperanza y la barriguita rellena con la masa de su gallito. La masa constaba de todas las ventajas del gallo, unas latas de cerveza, un poco de grasa y oro. Sentía un calor agradable en la barriga y se sentía feliz. Los artículos en las revistas y programas en la radio confirmaban su buen estado de ánimo. El día de sus treinta cumpleaños dejó de ver colores,

65 Piotr Chojnacki (n. 1958): artista visual y fotógrafo polaco. Profesor e investigador. Desde 1996, imparte cursos en la Universidad Artística de Poznań. Autor de numerosas publicaciones sobre fotografía.

66 Ver: KLUZ-KNOPEK, U. *Second skin*. En: KLUZ-KNOPEK, U. La página web personal, adija.pl. Disponible en: <http://adija.pl/2010/09/second-skin/> (acceso: 02-03-2015).

67 *Ibidem*.

68 Ver: KLUZ-KNOPEK, U. *To be a wife*. En: KLUZ-KNOPEK, U. La página web personal, adija.pl. Disponible en: <http://adija.pl/2010/09/131/> (acceso: 02-03-2015).

saborear, y sentir el calor de su propio cuerpo. Dejó de creer en su suerte y en las estrellas en el cielo. Esto fue supuestamente el día más importante de su vida. ¡Ey, pajarita! Ya se acabó: tu regalo de treinta cumpleaños es un estuche de madera». ⁶⁹

En la serie *Wszyscy święci* (Los santos, 2010) redefine los arquetipos religiosos, los yuxtapone en contextos abiertamente eróticos, los cambia de sexo y experimenta con sus significados. Cada santo está representado por la imagen de la artista, y cada uno, acompañado de un corto texto poético:

Św. Urszula (Santa Úrsula)

Y aquí, delante de mí está un cuerpo flaco. Es un esputo de Dios, en forma de diablo – se llama mujer y toda pecaminosa me mira con deseo. La llaman mujer – como si fuera una maldición, y yo digo su nombre verdadero: ramera». ⁷⁰

Jezus (Jesús)

La dejé atrás. Subo en el ascensor hasta la última planta (la primera). Allí esperas tú (¡Ay!). Apago mi sed con el sudor de tu hombro, apago mi hambre lamiendo la sal de tus ingles y mordiendo el semen seco de tu muslo. ⁷¹

Pieta (Pietà)

—Por favor muérdeme la cabeza, en su lugar crecerán miles de alas.

—Sácame los dientes, córtame la lengua, por favor...

(Consumición). ⁷²

En 2011 crea una serie de fotografías, *Ofiarowanie* (Sacrificio), en la que niega el mito de la fatigada Madre polaca y compara su sacrificio con un chantaje emocional. Escribe al respecto: «El sacrificio es un acto egoísta. Es un permiso para dejar a la destrucción las partes más valiosas de uno mismo en nombre del perdón de los pecados, que nunca se había cometido. No hace falta bañar emociones en sangre, nadie lo necesita. ¿Para qué el sacrificio entonces? Imágenes de devoción y entrega, atrapadas en el pasado. Gestos teatrales de destruir un ser para otro ser. El sacrificio no es el perdón. El sacrificio es la mezquindad. El sacrificio es el amor propio». ⁷³

Actualmente trabaja en dos proyectos nuevos en los cuales investiga el tema del cuerpo. *PlayDead.info* (PlayDead.info, 2015) es un proyecto artístico-social que funciona en Internet. Aborda el tema incómodo de la muerte y el luto –cuestiones excluidas de la cultura polaca contemporánea dominada por el culto a la belleza y la juventud–. Confronta la idea de la vida eterna con el concepto moderno de la vida virtual.

Zapisane w ciełe (Apuntado en el cuerpo, 2015) es una instalación de vídeo, escultura e imágenes. El proyecto explora el tema de la identidad y la memoria corporal. Aparecen elementos que interfieren de forma sensual –el espectador experimenta el tacto, el sonido, el movimiento–. Es un intento de investigar el lado salvaje del cuerpo, libre de las exigencias de la cultura y los mecanismos aprehendidos.

La propuesta artística de Urszula Kluz-Knopek se hace eco del enfoque sensual y provocativo de Natalia LL, ⁷⁴ así como de la exploración analítica de los símbolos de la religión en el contexto corporal del arte crítico de los años noventa ⁷⁵ y los juegos posfeministas de la primera década del siglo XXI (de artistas como Basia Bańska, Monika Drożyńska, Justyna Koeke). ⁷⁶

La artista, al ser preguntada por el enfoque feminista en su obra, admite que para ella es un tema delicado y no le gustaría ser considerada como una artista feminista. Sabe que su obra tiene un fuerte toque feminista, pero no conoce las teorías y tampoco sigue el movimiento. Su feminismo es más intuitivo. Según sus palabras: «El 80 % de las feministas que conozco (es decir, las que declaran su feminismo) son mujeres que piensan que todos los males del mundo son culpa de los hombres. Esto, en mi opinión, le da un cariz al feminismo y a las mujeres en general negativo. Nunca he sentido la necesidad de luchar contra los hombres, tal vez sea porque en mi casa había igualdad de género –compartir los deberes y responsabilidades era normal y natural–. Por lo tanto, muy a menudo la actitud de «estas» feministas me irrita y confunde. Muchas veces me pregunto si soy una feminista, o si no lo soy. Pues no lo sé. La lucha en torno a las cuestiones

69 *Ibidem*.

70 KLUZ-KNOPEK, U. *Wszyscy święci* (Los Santos). En: KLUZ-KNOPEK, U. La página web personal, adja.pl. Disponible en: <http://adja.pl/2010/09/wszyscy-swieci/> (acceso: 02-03-2015).

71 *Ibidem*.

72 *Ibidem*.

73 KLUZ-KNOPEK, U. *Ofiarowanie* (Sacrificio). En: KLUZ-KNOPEK, U. La página web personal, adja.pl. Disponible en: <http://adja.pl/category/projects/ofiarowanie/> (acceso: 02-03-2015).

74 Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

75 Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

76 Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

de género y el feminismo me parece exagerada. Yo no me siento discriminada ni oprimida por los hombres. A veces pienso que la desigualdad y el sexismo son unos términos desactualizados. Como artista y como ser humano obviamente me defino a través de

mi sexo. Soy madre, tengo la regla y tengo tetas –cosas que no se puede ignorar–. Haber nacido mujer significa vivir la vida pensando en mi compresa goteando o en dar de comer a mi hijo. Parece poco, pero en realidad este modo de pensar nos define como personas».



Urszula Kluz-Knopek,
Filuteria (Filuteria),
objetos, 2010-2011



Urszula Kluz-Knopek,
Kalendarz menstruacyjny
(Calendario de menstruación),
libro artístico,
2011



Urszula Kluz-Knopek,
Second skin
(La segunda piel),
video, 2010



Urszula Kluz-Knopek,
Filuteria (Filuteria),
objetos, 2010-2011

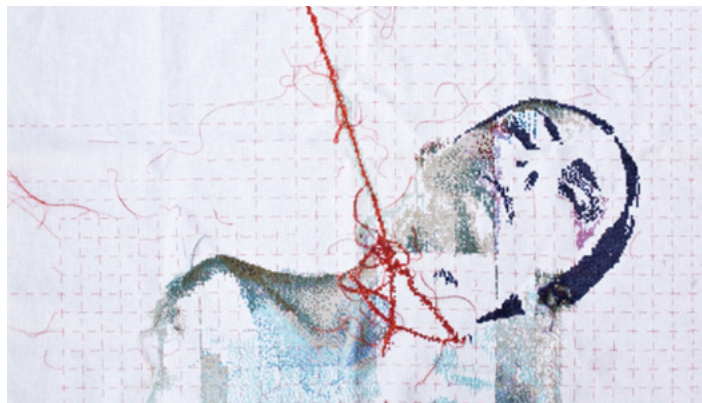
Urszula Kluz-Knopek,
Wniebowstąpienie
(Ascensión),
instalación, 2011



Urszula Kluz-Knopek,
Dziewczyna i samobójstwo 2
(La chica y el suicidio 2),
objetos, 2011



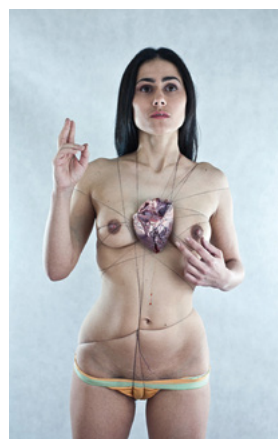
Urszula Kluz-Knopek,
Dziewczyna i samobójstwo 1
(La chica y el suicidio 1),
técnica mixta, 2011



Urszula Kluz-Knopek, *Wszyscy święci* (Los Santos), fotografía, 2010



Jezus (Jesús)



Św. Urszula (Santa Úrsula)



Pieta (Pietà)

KAROLINA KUBIK

**www.cargocollective.com/
karolinakubik**

(n. 1984) Artista performativa y poeta. Licenciada en Bellas Artes. Actualmente cursa un programa de doctorado en la Universidad Artística de Poznań. Ha participado en numerosos proyectos, exposiciones colectivas y ferias de arte en Polonia y en el extranjero. Desde 2010, imparte cursos en el taller de Intervenciones Espaciales y Multimedia de Mirosław Bałka en la Academia de Bellas Artes de Varsovia y Poznań. Sin embargo, como el criterio principal en su curriculum, menciona las relaciones femeninas en su familia y se presenta como «la hija de Bogumiła, la nieta de Irena y Czesława, la hermana de Katarzyna».

[Entrevista realizada el 11-01-2015, *online*]

La obra de Karolina Kubik se ubica entre las artes visuales, el teatro y la poesía. Mezcla intervenciones espaciales con vídeo, dibujo y talleres. Este espacio indefinido, entre términos y definiciones, es su territorio de investigación. Le interesa la interpretación subjetiva de la historia, la perspectiva contemporánea y femenina. Como ella misma asegura, investiga el eje entre la situación geopolítica y su propio cuerpo.

Su planteamiento artístico es muy conceptual e intelectual, apoyado en una fuerte base teórica y en amplias referencias a la historia del arte, al teatro y a la literatura. La actitud artística de Karolina es una continua búsqueda de lo profundo, lo verdadero. Ella, como artista, es una mujer joven que hace preguntas difíciles y ni acepta ni da respuestas triviales. Rechaza narrativas obvias e inequívocas y otorga mucho peso al contexto socio-político de su obra. Además, intenta mantener una interacción profunda y viva con el público, y considera que su práctica artística no es solo una manera de investigar y expresar, sino también de modificar la realidad. «Una vez escuché que al separar al

artista del arte queda apenas un idealista decepcionado. Tengo una fe absoluta en el poder causativo del arte»,⁷⁷ dice Karolina.

En su práctica performativa muchas veces se fundamenta en los conceptos de Tadeusz Kantor y su teoría del «Teatro Cero». Según esta lo vacío, lo deconstruido, lo inexistente es el único camino para conocer lo real.⁷⁸ Igualmente, es muy importante para ella encontrar un lenguaje individual, aunque esto signifique romper con la tradición y el discurso que le enseñaron sus maestros. Recuerda las palabras de Piotr Gruszczyński en *Ojcobójcy* (Parricidas)⁷⁹: «Hay que matarlo para poder nacer, con el estigma del crimen, que no permitirá encontrar la paz. Cuando todos duermen tranquilamente, los parricidas tienen que luchar por sí mismos, sin descanso. El intento es lo esencial en su vida y sus acciones. El intento, no el hecho». De esta manera, el intento y el esfuerzo por hacer un cambio es lo que Karolina resalta como lo esencial en sus prácticas artísticas.

El proyecto *Magdalena* (Magdalena, 2012-2014)⁸⁰ consiste en un análisis del cuerpo en un contexto en el que el elemento femenino y el masculino compiten entre sí. El concepto de la obra se basa en esta lucha simbólica re-

77 SIKORSKA, K. «Albo ponoszę to w sobie miesiącami, co potem odbije się czkawką – rozmowa z Karoliną Kubik» (O lo guardaré dentro por meses y luego saldrá con el hipo – entrevista con Karolina Kubik). En: *Punkt*, 2013, núm. 13, pág. 274.

78 Tadeusz Kantor (1915-1990): pintor, artista de *assemblage*, director de teatro, escenógrafo y escritor, actor y teórico del arte polaco. Es famoso por sus presentaciones teatrales revolucionarias tanto en Polonia como en el extranjero. Su actitud artística se inspiraba en el constructivismo, el dadaísmo, la pintura informal y el surrealismo. Tras haber explorado los conceptos de «Teatro Clandestino» y el «Teatro Informel», en 1962, creó la idea del «Teatro Cero», que exploraba lo vacío, se esforzaba por destruir todos los «valores consagrados», y se empeñaba en encontrar los valores que estaban por debajo de la línea de la vida, las manifestaciones de la vida vegetativa y depresiva. El «Cero» fue al mismo tiempo biológico y psicológico. La obra más conocida del «Teatro Cero» es *El loco y la monja*. Aparentemente, lo contrario del vacío. Una acumulación de sillas, unas encima de otras y articuladas en una absurda máquina de destrucción que no deja a los actores más que un estrecho pasillo de juego, un margen mínimo de vida. La acción resulta eliminada, el actor desarmado, condenado a un juego forzado, el texto dramático desintegrado. Solo se construye el vacío con esta máquina completamente inventada: la fascinación del objeto. Una simple silla se transforma en una presencia tan concreta y peligrosa como inútil. Es una máquina que no tiene motor. En: CZERNI, K. «Tadeusz Kantor». En: *Cricoteka – ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora* (Cricoteka – centro de documentación de la obra de Tadeusz Kantor), cricoteka.pl. Disponible en: <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=tkantor&kat=33&iid=13&str=1> (acceso: 02-03-2015).

79 GRUSZCZYŃSKI, P. *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* (Parricidas. Jóvenes talentosos en el teatro polaco). Warszawa: W.A.B., 2003, pág. 21.

80 Ver: *Кароліна КУБІК Karolina KUBIK TAM – 2012*. En: perfil oficial de Dzyga TV en YouTube, youtube.com/user/dzygaTV. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=03P4XGyBUGY&noredirect=1> (acceso: 06-03-2015).

flejada en la figura de María Magdalena, una santa considerada, según algunas fuentes,⁸¹ una combinación de lo masculino y lo femenino. La artista explora esta ambigüedad en una serie de acciones. En la primera, «Not about» (No sobre, 2012), la artista mezcla cera caliente con gotas de sudor masculino y sumerge las manos en ella. La cera, después de secarse, crea una especie de cáscara gruesa que se parece a la piel de un hombre viejo. La cáscara de cera y sudor le aporta un nuevo significado al cuerpo, aunque, al mismo tiempo, le hace imposible moverse y sentir. La siguiente *performance* de la serie es «She-Dragon» (Ella-Dragón, 2012), duró dos días y se realizó en Wieża Prochowa (la Torre del Polvo), en un pasillo oscuro, sobre un pedestal vacío –que solía ser, como se vio después, el soporte de una estatua de una mujer desnuda. Durante el primer día, la artista estuvo de pie sobre el pedestal, con un peso redondo que colgaba de entre sus piernas con un hilo, y que se balanceaba rítmicamente como si contara el tiempo, mientras el equipo contratado preparaba la acción del día siguiente. El segundo día, los pies de la artista se sumergían gradualmente en cera caliente, como si fuera el primer baño de la mañana. La cera, en principio, estaba congelada con forma de garras de dragón, y al final, cuando la forma ya se hizo abstracta y no se parecía a nada, se resbaló de los pies de la artista al suelo.

The Kiss of Death (El beso de la muerte, 2014)⁸² fue una acción experimental que intentó encontrar un nuevo significado de la relación entre los cuerpos de dos mujeres, y así explorar varios contextos de la situación, tanto corporal, personal como política.

El concepto fue inspirado por la escultura sepulcral *El beso de la muerte* (1930),⁸³ que se encuentra en el cementerio de Poblenou, en Barcelona. Karolina Kubik se conmovió profundamente con la escultura, sobre todo por la forma corporal en que está representada la relación entre la vida y la muerte. Sin embargo, decidió ocultar este punto de referencia para provocar un cambio de enfoque, tanto semántico como conceptual. Durante la *performance*, dos mujeres intentan establecer una relación entre sus cuerpos según las correspondientes funciones: mirar y ser mirado, aprender y enseñar, depender de alguien y dar apoyo (como en la *Pietà* Rondanini,⁸⁴ de Miguel Ángel). Los cuerpos femeninos establecen una relación dinámica y espontánea, prueban diferentes roles y realizan una variedad de posturas, mientras se cuestiona su asignación permanente a cierto papel. Las mujeres se comunican continuamente entre sí y exploran las configuraciones cómodas para las dos, representando una transición simbólica desde una jerarquía basada en las relaciones de poder hacia una basada en la comunicación mutua. Durante la actuación, como sonido de fondo, se oía un discurso de Barack Obama que tuvo

81 María Magdalena era una distinguida discípula de Jesús de Nazaret, mencionada tanto en el Nuevo Testamento canónico como en varios evangelios apócrifos. Es considerada santa por la Iglesia católica, la Iglesia ortodoxa y la anglicana. Tiene especial importancia a las corrientes gnósticas del cristianismo. En al menos dos de los textos gnósticos copios encontrados en Nag Hammadi, el evangelio de Tomás y el evangelio de Felipe, María Magdalena aparece como discípula de Jesús tan cercana como los apóstoles. En el evangelio de Tomás hay dos menciones de Mariham (logia 21 y 114), que, según los investigadores, hacen referencia a María Magdalena. La segunda mención forma parte de un fragmento que ha sido interpretado de maneras muy variadas: «Simón Pedro les dijo: "¡Que se aleje Mariham de nosotros!, pues las mujeres no son dignas de la vida". Y dijo Jesús: "Mira, yo me encargaré de hacerla macho, de manera que también ella se convierta en un espíritu viviente, idéntico a vosotros los hombres: pues toda mujer que se haga varón, entrará en el reino del cielo"». En: *Evangelio de Tomás*, logia 114, trad. A. de Santos Otero. Madrid: La Editorial Católica, 1956, pág. 705.

82 Ver: KUBIK, K. *The Kiss of Death* No. 2. En: SZEMKELA. Perfil en Vimeo, vimeo.com/user9681837. Disponible en: <https://vimeo.com/108670042> (acceso: 06-03-2015).

83 *El beso de la muerte* (en catalán: *El petó de la mort*) es una escultura de mármol que se encuentra en el cementerio de Poblenou, en Barcelona, sobre la lápida del empresario textil Josep Llaudet Soler. En 1930, la familia Llaudet perdió un hijo en plena juventud y quiso hacer una escultura para su tumba que representase los siguientes versos de Mossen Cinto Verdaguer en el epitafio: «Mas su joven corazón no puede más; en sus venas la sangre se detiene y se hiela y el ánimo perdido con la fe se abraza sintiéndose caer al beso de la muerte». La escultura representa a la Muerte en forma de un esqueleto con alas, besando en la frente a un hombre joven y atractivo, cuyo rostro demuestra una sensación difícil de identificar –éxtasis o renuncia a la vida–. Así, la figura es a la vez romántica, erótica y terrible, por lo que suele ser interpretada de maneras muy variadas. Se cree que es una obra de Jaume Barba, aunque hay quienes aseguran que el autor de la idea fue Joan Fontbernat. La escultura supuestamente sirvió como inspiración para la película *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman. En: AROLA, R. *La muerte del beso*. En: [arsgravis.com](http://arsgravis.com/?p=248). Disponible en: <http://www.arsgravis.com/?p=248> (acceso: 02-03-2015).

84 La *Piedad* Rondanini es considerada como la última escultura creada por Miguel Ángel. Se encuentra en el Museo del Castillo Sforzesco de Milán. En el trabajo se nota claramente que fue realizado en etapas. Algunas partes están completamente acabadas y otras aún en elaboración, como el rostro de la Virgen. Georg Simmel escribió que en esta obra ya no hay «ninguna materia contra la que el alma tenga que defenderse. El cuerpo ha renunciado a la lucha por su propio valor; los fenómenos carecen de cuerpo». En: SIMMEL, G. «Michelangelo» (Miguel Ángel). En: SIMMEL, G. *Philosophische Kultur* (Cultura filosófica). Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919, pág. 159.

lugar el 4 de junio de 2014 en Varsovia,⁸⁵ y en el que el presidente declaraba la solidaridad de Estados Unidos hacia Polonia, los países bálticos y Ucrania. No obstante, el discurso grabado se interrumpía constantemente y se mezclaba con las voces de las mujeres hablando entre sí.

El proceso presentado durante la *performance* demostró que una comunicación clara de las expectativas y temores de cada persona puede ser un proceso largo y difícil debido al carácter confuso y ambiguo de lo privado y lo público –tanto en el contexto del lenguaje y el cuerpo humano, como en el contexto histórico y político–.

El planteamiento intelectual que se expresa a través del cuerpo, la puesta en cuestión de lo obvio y establecido, así como los múltiples referencias culturales vinculan la propuesta de Karolina Kubik con el arte crítico.⁸⁶

La artista, preguntada por el feminismo, responde: «Por supuesto que me considero feminista –apostar por la igualdad de género significa ser feminista–. Pero como artista trabajo en espacios autónomos. En primer lugar, soy artista. Luego, soy artista-mujer o artista con intereses feministas. Pienso que los artistas en general deberían evitar la estigmatización y las etiquetas. Mis proyectos, en su mayoría, tienen unas motivaciones feministas conscientes. Sin embargo, casi nunca es la inspiración única para hacer una obra –aparte de ella también suelo tener motivaciones poéticas, investigadoras o simplemente emocionales–. En el arte, por el bien del proyecto, introduzco contextos y significados ambiguos, que a veces pueden parecer hasta antifeministas, ya que no dan ninguna respuestas; en cambio, el feminismo analiza la situación, define los problemas e indica el horizonte de los cambios».

85 Ver: *Remarks by President Obama at 25th Anniversary of Freedom Day*. En: la página web oficial de White House, [whitehouse.gov](http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2014/06/04/remarks-president-obama-25th-anniversary-freedom-day). Disponible en: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2014/06/04/remarks-president-obama-25th-anniversary-freedom-day> (publicado: 04-06-2014, acceso: 06-03-2015).

86 Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado: 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.



Karolina Kubik, *The Kiss of Death* (El beso de la muerte), performance, 2014

Karolina Kubik,
Magdalena. Not about
(*Magdalena. No sobre*),
performance, 2012



Karolina Kubik,
Magdalena. She-Dragon
(*Magdalena. Ella-Dragón*),
performance, 2012



ANKA LEŚNIAK

www.ankalesniak.pl

(n. 1978) Licenciada en Historia de Arte por la Universidad de Łódź y en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de Łódź. En 2011, ganó una beca de investigación del Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional. Ha participado en más de cincuenta exposiciones individuales y colectivas. Actualmente vive y trabaja en Łódź.

[Entrevista realizada el 16-02-2015 en Łódź]

Anka Leśniak trabaja principalmente en las áreas como instalaciones, *performances*, pintura expandida y *video-art*. Tiene un amplio conocimiento de las teorías feministas y del arte feminista en Polonia, y en el mundo. Investiga sobre todo la historia de las mujeres y hace proyectos *site-specific*.

Su trabajo *Zarejestrowane* (Registradas, 2011)⁸⁷ está inspirado en la opinión generalizada de que la igualdad, también en el arte, se ha conseguido. En el proyecto, se plantea la pregunta de si dicha opinión está basada en hechos o no. La artista investiga también si es cierto que el número de exposiciones de arte femenino incrementó durante las últimas tres décadas, si hay más mujeres que dan clases en las universidades, y finalmente, si ellas mismas sienten que los problemas con los que se enfrentan artistas mayores que ellas, hoy en día ya no son actuales. El punto de partida fue la frase pronunciada por Izabella Gustowska: «Ahora hay muchas mujeres en el arte, pero quién se quedará, lo veremos dentro de veinte años».⁸⁸

Registradas es una instalación de vídeo, imágenes y un libro artístico. El punto de partida para la instalación de vídeo son entrevistas con artistas de su generación, que Anka Leśniak lleva a cabo.⁸⁹ La instalación de vídeo consiste en una especie de diálogo entre las artistas, lo que otorga una imagen vívida de la situación de la mujer en el arte

contemporáneo polaco. Leśniak se refiere también a los archivos de los años setenta de las galerías que todavía funcionan. Como base del estudio, la artista compara el número de mujeres y hombres que expusieron a lo largo de los años. La estadística se presenta en forma de imágenes, aparentemente abstractas que, sin embargo, contienen información codificada. El libro artístico contiene las citas que más le impactaron a la artista durante esas entrevistas.

Weź szminkę... (Coge el pintalabios..., 2012) es una acción, cuya parte principal transcurre en un pasillo forrado con una tela negra. Los espectadores entran de uno en uno en el cuarto desde una escalera y ven a tres mujeres: una desnuda con los ojos tapados y dos totalmente tapadas (como la tradicional vestimenta femenina musulmana), a las que solo se les ven los ojos. De fondo se reproduce continuamente la misma frase «Coge el pintalabios y escribe en mi cuerpo la primera palabra que se te ocurra cuando oyes la palabra “mujer”». El fuerte aspecto corporal y la interacción intensa con el espectador asemejan la obra a las acciones del grupo Sędzia Główny (Juez Principal). A continuación, el espectador recibe, unidas con un alfiler, hojas con la petición de guardar silencio y de no abrirlas hasta el final. Luego entra en una sala de la galería donde se proyecta un vídeo con la imagen del cuerpo de la artista apretado contra el objetivo y con palabras escritas, como «la libertad», «la independencia», «el dinero», «el poder». Al final del pasillo, sale Leśniak y en el lugar de la proyección del vídeo coloca un cartel en la pared donde pone: «¿Cuál de estas palabras escribiste?». En los papeles que recibieron los espectadores se encontraba la información estadística que indicaba que 2/3 partes de los analfabetos del mundo son mujeres.

La inspiración para el trabajo *Każdy dom potrzebuje balkonu* (Cada casa necesita un balcón, 2012) era el título del libro de la autora israelí Rina Frank.⁹⁰ El libro, publicado originalmente en hebreo, describe las historias de mujeres de familias de los inmigrantes judíos que dejaron Europa para establecerse en Haifa. La autora describe la vida familiar, cuya parte más importante transcurría en un balcón; el balcón era el sitio del que de niña observaba la realidad.

87 Ver: *Zarejestrowane* (Registradas), la página web del proyecto. Disponible en: <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/> (acceso: 02-03-2015).

88 La frase procede de la entrevista de Anka Leśniak con Izabella Gustowska, hecha como parte del proyecto *Fading Traces. Polskie artystki w sztuce lat 70* (Fading Traces. Las artistas polacas en el arte de los años 70), presentado en Galería ON, Poznań, 2011.

89 Algunos fragmentos de las entrevistas están disponibles en: <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/video.html> (acceso: 02-03-2015).

90 FRANK, R. *Każdy dom potrzebuje balkonu* (Cada casa necesita un balcón). Kraków: Wydawnictwo Otwarte, trad. N. Stochalska, 2009.

Como resalta Anka Leśniak, el balcón también tiene un significado en la simbología de los sueños –representa la espera, el anhelo–. Estar en un balcón significa tener esperanza de que los sueños se cumplan y caerse de él significa perder la ilusión. Mirar al balcón en sueños está relacionado con el erotismo del soñador.

El proyecto se realizó en un edificio abandonado, actualmente convertido en galería. El balcón se extiende por todo lo ancho del inmueble. Antaño, este pertenecía a la sociedad judía –muy numerosa en Jaworzno antes de la Segunda Guerra Mundial–. Anka Leśniak colocó en la terraza algunos globos blancos –algo que podía resultar absurdo puesto en ese lugar y que contrastaba con el entorno–. En el muro se grabó la inscripción en polaco y en hebreo: «Cada casa necesita un balcón», que fuera del contexto del libro se convierte en una especie de postulado social y demócrata –derecho al espacio, común y compartido, nuestro, privado, pero al mismo tiempo en contacto con el espacio público–.

El trabajo pretende unir el contexto histórico del lugar (la ciudad Jaworzno y el edificio donde se creó la instalación) con la historia de la mujer, importante en la creación de Leśniak (para recordar a la protagonista de la novela de Rina Frank –basado en hilos biográficos–). Destaca aquí el motivo de la mirada y de la espera; el momento de observar y ser observado al mismo tiempo. La instalación se convierte en el fondo de la acción. El público se divide entre el balcón y lo que hay debajo de él –hombres y mujeres–. En la acción se emplearon fragmentos del libro de Rina Frank.

La instalación *Chciałam tylko latać*⁹¹ (Solo quise volar, 2013) se realizó en el edificio de la calle Jasna, 5, en Jelenia Góra. Perteneció a la serie de trabajos de la artista en espacios arquitectónicos abandonados. Su significado está ligado inevitablemente al lugar –a la historia de la ciudad, del barrio, del edificio y de su gente–. El edificio en la calle Jasna, 5, recuerda tiempos del antiguo Hirschberg, en el que en el año 1912 nació Hanna Reitsch, excelente piloto alemana, conocida tanto antes como después de la Segunda Guerra Mundial. En Jelenia Góra no se celebra su aniversario, debido a la sombra

en su carrera por la colaboración con los nazis, cuando trabajó como piloto experimental para el Imperio alemán. Por orden del gobierno comunista, se sacaron del Archivo Nacional de Jelenia Góra todos los documentos relacionados con Reitsch. Su historia se cubrió de leyendas y se llegó a evaluar su postura de modo extremo: desde himnos en honor a la piloto por su coraje, hasta ponerla a la par con los criminales de guerra.

El inmueble referido es también muy especial debido a la intrigante mezcla de la arquitectura de antes de la guerra y la contemporánea: el edificio abandonado se refleja en la fachada de cristal de la moderna finca de enfrente. El motivo del reflejo invita a entender la instalación de maneras diferentes. Así pues, en el proyecto de Leśniak se considera a Reitsch como un personaje femenino multidimensional, complejo, sin una ubicación concreta, pero en un contexto histórico determinado. Como explica la artista: «Por un lado, no hay lugar para ella en el panteón de las personas que se deberían conmemorar. Como ejemplo se puede citar la disputa de los concejales sobre la placa conmemorativa que se quería poner en la casa de Reitsch, en la calle Bankowa, 11, por otro está presente en el (sub)consciente de los residentes de la ciudad. Para mí, Reitsch es una mujer que, a pesar de las trabas sociales y los hábitos, se dedicó a su pasión, luchó por la libertad, y decidió por sí misma. Para ello, tuvo que entrar en un mundo de hombres y no evitó sus trampas».

La inspiración para la creación *Fifi Zastrow* (Fifi Zastrow, 2014) fue la increíble historia de Friderike Falkenberg, actriz de origen judío que durante la Segunda Guerra Mundial actuó en el Theater zu Litzmannstadt, en Łódź. La ciudad era un importante centro del poder nazi durante la guerra y se convirtió en lugar de martirio de numerosos judíos. El Theater zu Litzmannstadt se encontraba a tres manzanas del gueto y era un teatro de propaganda de la Alemania nazi. Fifi interpretó ahí varios papeles principales para lo que tuvo que ocultar su origen. Probablemente trabajó hasta el fin de la existencia del teatro (1944). Sin embargo, como muchos judíos, acabó en un campo de concentración en Alemania, donde fue sometida a experimentos médicos y a torturas. Sobrevivió, pero no lo aguantó psicológicamente –hasta el final de su vida vivió completamente aislada y con temor de la gente–.

91 El título *Chciałam tylko latać* (Solo quise volar) viene del libro de Hanna Reitsch *Latanie moje życie. Autobiografia* (Volar – mi vida. Autobiografía). Jelenia Góra: Jaremen Press, trad. A. Lissowska, 2007.

Leśniak creó una instalación que, de forma simbólica, reconstruye la historia de Fifi –sus problemas con la identidad, las discrepancias entre cómo se percibía a sí misma y cómo la percibían los demás, el juego para protegerse, para esconder algo, para sobrevivir en el mundo de «los mejores»–. La artista tradujo esta historia femenina a un concepto universal que, según ella, a pesar del paso del tiempo, no ha perdido su actualidad.

Durante la acción *Podejrzana* (Sospechosa, 2014), Anka Leśniak pregunta a los vecinos del barrio Wilda, considerado el más peligroso de Poznań, si asocian a las mujeres con el crimen y cómo se imaginan a una mujer criminal. La razón de esta curiosidad son una estadística que aseguró que tan solo el 10 % de todos los crímenes cometidos en Polonia son realizados por mujeres, y con mucha más frecuencia estas resultan ser víctimas.⁹² Y, sin embargo, fueron los crímenes cometidos por mujeres los que sacudieron en los últimos años la opinión pública polaca.⁹³

El objeto de la investigación en este proyecto fue la imagen contemporánea en la conciencia pública de una criminal. La artista intentó averiguar hasta qué punto esta había cambiado en comparación con las fuentes históricas, y si los habitantes de Wilda se acordaban de algún crimen cometido por una mujer en su barrio. Adicionalmente, la artista preguntó a algunas mujeres con qué rol se identificaban más –el de criminal o el de víctima–.

La artista cuenta: «A partir de las encuestas y entrevistas con los habitantes de Wilda, surgieron tres retratos: prostitutas, estafadoras y ladronas. Los residentes indicaron también ciertas características de su apariencia. Uno de los entrevistados afirmó que las criminales a menudo cambian de apariencia, maquillaje, color de pelo o de

peinado. Entonces empecé a pensar en los estereotipos culturales de la feminidad y la imagen de una mujer sospechosa».

A partir de las encuestas, primero se crearon unos «retratos robot» de la Policía, siendo estos una recopilación de las experiencias reales de los entrevistados, como de sus miedos, prejuicios y estereotipos. En la siguiente etapa del proyecto, la artista se disfrazó de mujer sospechosa, de acuerdo con las indicaciones de los encuestados. El proceso y el efecto de la caracterización se registraron en una serie de fotos y un vídeo. Paradójicamente, estos intentos de encarnar a una mujer criminal demostraron su artificialidad.

El proyecto *Wcielenia* (Encarnaciones, 2014) habla sobre el tema de las imágenes y el significado de las diosas antiguas. La serie de fotografías inspiradas en su iconografía no consiste en una representación exacta de las imágenes de las diosas, sino que la artista se centra en las características de las diosas y en cómo se transfieren estas a las siguientes encarnaciones. Se refiere también al arquetipo de la madre diosa, que dio inicio al mundo y que aparece en varias culturas, como la Gran Diosa, la diosa Aruru sumeria o bien la diosa Tiamat. En el ciclo se pueden encontrar también referencias a la diosa hindú Durga, que tenía muchas manos, la diosa Kali, así como a Kybele, Hekate y Artemide de Efes.

El motivo de la diosa ya había aparecido ocho años antes en el proyecto *Czerwony namiot* (La tienda roja, 2006), de Aleksandra Buczkowska,⁹⁴ quien estudió la interacción de las diosas preeslavas en retratos dobles. En la obra de Anka Leśniak destaca, sin embargo, lo híbrido del aspecto físico de las diosas, donde sus partes se multiplican, o bien tienen elementos de animales. Por ello, estos cuerpos no entran en el canon de belleza aceptado. La artista los reconstruye a través de técnicas fotográficas y del fotomontaje digital. Es un intento de componer, a partir de los restos de los conocimientos que tenemos sobre las diosas antiguas, una imagen de lo femenino diferente a la que conocemos y que domina nuestra cultura.

Anka Leśniak conscientemente introduce enfoques feministas a su obra –los discursos feministas y posfeministas son un factor cla-

92 *Przestępczość kobiet – dane statystyczne* (Delincuencia femenina – datos estadísticos). En: la página web oficial de la Policía de Polonia, policja.pl. Disponible en: <http://statystyka.policja.pl/st/wybrane-statystyki/przestepczosc-kobiet/50869,Przestepczosc-kobiet.html> (acceso: 02-03-2015).

93 La historia más conocida de los últimos años es, sin duda, la de la «madre asesina». Katarzyna Waśniewska, quien después de varios meses de investigación policial y un largo proceso judicial, ha sido condenada en 2014 por haber matado a su hija de seis meses. La «madre asesina» se ha convertido en un enemigo público, y aparece como protagonista negativa hasta en la prensa del corazón. Se ha convertido en un personaje casi simbólico en los medios de comunicación. Ver: PIETRASZEWSKI, M. «Katarzyna Waśniewska skazana na 25 lat więzienia. Wyrok jest prawomocny» (Katarzyna Waśniewska condenada a 25 años de prisión. La sentencia es definitiva). En: *Gazeta Wyborcza*, 17-10-2014.

94 La obra *Czerwony namiot* (La tienda de campaña roja, 2006), de Aleksandra Buczkowska, ha sido analizada en el presente Capítulo 03. El siglo XXI, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

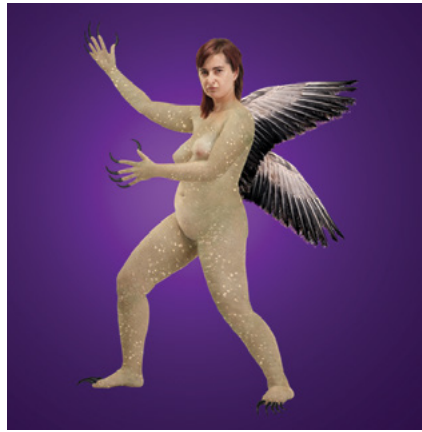
ve en su proceso creativo. Observa que las artistas en Polonia tienen miedo al término «arte feminista» y «artista feminista» debido a las connotaciones peyorativas, aunque al mismo tiempo se asientan en las narrativas producidas por este movimiento. Cuando se le interroga sobre el feminismo, dice: «Siempre me interesó el feminismo y tenía por dentro una especie de indignación. Me parecía que la igualdad de género no existía y por eso, al final, comencé a tratar sobre ello en mis obras. También me molesta mucho la ausencia de las mujeres en la historia y en la historia del arte, por eso he dedicado varios proyectos a historias de mujeres. Además, los profesores, los mentores, son siempre hombres. Y yo soy mujer y querría, de vez en cuando, oír buenos consejos de una anciana y sabia mujer y no necesariamente de un hombre viejo y más o menos sabio. Por lo tanto, sí, soy artista feminista. Pero obviamente investigo otros temas también, esto ya depende del proyecto en concreto».

Durante el año 2015, continúa trabajando en su investigación de la historia femenina que inició con los proyectos *Fifi Zastrow* o *Solo quise volar*. Le interesan las mujeres olvidadas, excluidas, multidimensionales y sus entrelazamientos en los mecanismos sociales. Le sirven como punto de partida para una exploración de problemas acerca de memoria colectiva, el género y el contexto histórico de la identidad femenina. También elabora un proyecto sobre la escritora Stanisława Przybyszewska.⁹⁵ Será la historia del lado destructivo de la fuerza creativa que puede demostrarse cuando esta queda bloqueada o ignorada.

95 Stanisława Przybyszewska (1901-1935): dramaturga polaca que escribió casi exclusivamente sobre la Revolución francesa. Su obra *Sprawa Dantona* (El caso de Danton, 1929), sobre el conflicto entre Maximiliano Robespierre y Georges Danton, es considerada como una de las más relevantes en el tema. Sin embargo, murió en la pobreza, sufriendo de tuberculosis, inestabilidad mental y adicta a la morfina, completamente aislada del mundo moderno y perdida en su amor por la Revolución. Ver: KOSICKA, J. y GEROULD, D. *A Life of Solitude: Stanisława Przybyszewska: A Biographical Study With Selected Letters*. London: Quartet Books, 1987.

Anka Leśniak,
Zarejestrowane
(Registradas),
técnica mixta,
2011





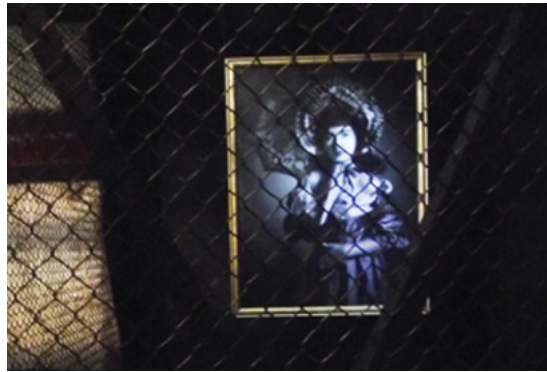
Anka Leśniak,
Wcielenia
(Encarnaciones),
fotomontaje,
2014



Anka Leśniak,
Weź szminkę...
(Coge el pintalabios...),
performance,
2012



Anka Leśniak,
Fifi Zastrow
(Fifi Zastrow),
instalación, 2011



Anka Leśniak,
Każdy dom potrzebuje balkonu
(Cada casa necesita un balcón),
acción, 2012



Anka Leśniak,
Chciałam tylko latać
(Solo quise volar),
instalación, 2013



Anka Leśniak,
Podejrzana
(Sospechosa),
técnica mixta,
2014



MAŁGORZATA MACIASZEK

www.m-maciaszek.blogspot.com

(n. 1984) Licenciada en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de Poznań, Facultad de Artes Gráficas. Pintora, poeta y escritora. Cofundadora de la galería Siłownia (Gimnasio), en Poznań.

[Entrevista realizada el 21-02-2015 en Poznań]

El arte de Małgorzata Maciaszek es un rompecabezas de múltiples referencias y significados escondidos; una mezcla de diversos motivos de la historia del arte y la cultura pop contemporánea en general. Destacan las influencias de Maria Pinińska-Bereś, Pipilotti Rist, Judy Chicago, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Andy Warhol y Zbigniew Libera. La artista admite que la mayor influencia en su desarrollo artístico lo tuvieron *The Dinner Party*, de Judy Chicago,⁹⁶ y el ciclo *Femmes*, de Miriam Schapiro.⁹⁷ Otras influencias importantes son las literarias; como títulos significativos, la artista men-

ciona *Poderes de Perversión. Ensayo sobre lo abyecto*, de Julia Kristeva,⁹⁸ *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir,⁹⁹ *Zonas húmedas*, de Charlotte Roche,¹⁰⁰ y también las teorías de Sigmund Freud¹⁰¹ o la prosa de Céline.¹⁰²

«Observo a la gente, sus reacciones, escucho sus conversaciones y luego lo combino con mi realidad, mis recuerdos, experiencias y emociones. El arte y lo que me rodea los percibo sobre todo de una manera emocional, no intento analizarlo ni deconstruirlo, porque como dice Susan Sontag, “la interpretación es la venganza del intelecto contra el arte”. Lo que me impresiona, lo que me inspira, es lo que me mueve emocionalmente. Me gustaría que mi obra funcionara de esta manera. Que fuera recibida como un todo, y no fragmentada en unidades».

Su proyecto de fin de carrera, titulado *Kobięcy plakat* (Cartel femenino, 2010) es un ciclo de carteles en blanco y negro con mensajes feministas contundentes, como por ejemplo, «Libérate», «Tienes voto», «Maternidad – elección libre» o «Ramera, puta, zorra, lolita, foca – educación sexual». La técnica usada en la obra recuerda al grafiti hecho con plantillas, y hace alusión al arte urbano crítico. Los trabajos son bastante explícitos, irónicos y aluden a la corriente de cartelera de la segunda oleada del feminismo.¹⁰³ Debajo de cada cuadro se encuentra la información referente a la situación de la mujer, por ejemplo: «Las mujeres obtuvieron el derecho a estudiar en la Academia de Bellas Artes de Varsovia en 1904, y en la Academia de Cracovia en 1920» o «Las mujeres consideran su rol sumiso como natural. No tienen ganas de luchar por la igualdad, están seguras de que su posición inferior, incluso en el área de la economía, es incuestionable. Por todo ello, realmente no sienten ser discriminadas, no

96 Judy Chicago (n. 1939): pintora, escultora, educadora, escritora y pionera del arte feminista estadounidense. Reconocida por la crítica en la década de los setenta por su instalación *The Dinner Party*. La obra fue creada entre 1974 y 1979. Se presentó por primera vez en 1979, en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. Desde 2007, se encuentra en exposición permanente en el Centro de Arte Feminista Elisabeth Al Sackler, en el Museo de Brooklyn, en Nueva York. *The Dinner Party* es la representación de una cena imaginaria de mujeres célebres –tanto personajes históricos o mitológicos, como artistas contemporáneas (Gea, Hatshepsut, Georgia O’Keeffe, Safo de Mitilene, Leonor de Aquitania, Christine de Pisan, Diosa Primigenia, Emily Dickinson o Virginia Woolf, entre otras)–. Las mujeres cenar alrededor de una mesa con forma de triángulo equilátero. En cada uno de los lados del triángulo se encuentran trece servicios con sus correspondientes manteles, platos, cubiertos y copas, identificadas con el nombre de cada invitada. La mesa se apoya sobre un suelo formado por casi 2.000 piezas de cerámica blanca triangular, donde hay escritos, en letras doradas, los nombres de 999 mujeres que han contribuido positivamente en la historia de las mujeres. Ver: ESCUDERO, J. A. «Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)». *Op. cit.*, págs. 292-294. Ver también: GROSENICK, U. *Woman Artist. Mujeres Artistas de los siglos XIX y XX*. Colonia: Taschen 2001, pág. 576.

97 Miriam Shapiro (n. 1923): pintora, escultora, grabadora y una de las pioneras del arte feminista estadounidense. Creó una serie de obras titulada *Femmes*, hechas en la técnica de *collage* y ensamblaje. Son obras coloristas, formadas a través de objetos cotidianos, –como por ejemplo lazos, botones, tapetes de té, o lentejuelas–, lo que las vincula a los trabajos femeninos tradicionales. Las obras frecuentemente tienen forma de vestido o abanico, siempre con el color como el medio de expresión fundamental y con un fuerte sentido de búsqueda de la identidad femenina. Schapiro propuso el término «femme» para referirse al trabajo de todas aquellas mujeres que han sido excluidas del «gran arte», tradicionalmente considerado como entorno masculino. La obra de Schapiro representa, pues, la lucha por redescubrir las imágenes de la cultura femenina y a las artistas anónimas y marginalizadas. Ver: SHAPIRO, M. *Works on Paper, A Thirty Year Retrospective*. Tucson: Tucson Museum of Art, 2000, *passim*.

98 KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. *Op. cit.*

99 BEAUVOIR, S. *Le Deuxième Sexe*. *Op. cit.*

100 ROCHE, C. *Feuchtgebiete* (Zonas húmedas). Köln: DuMont Buchverlag, 2008.

101 Sigmund Freud (1856-1939): médico neurólogo austriaco de origen judío, padre del psicoanálisis. Una de las mayores figuras intelectuales del siglo XX.

102 Céline o Louis-Ferdinand Céline (1894-1961): pseudónimo de Louis Ferdinand Auguste Destouches, escritor y médico francés, considerado como uno de los escritores más influyentes del siglo XX. Desarrolló un nuevo estilo de escritura que modernizó la literatura francesa e internacional. Su lenguaje oral, grosero y de jerga, escandalizó a sus contemporáneos. En su prosa, tanto las formas de abordar los temas, como los temas en sí mismos, son violentos, íntimos y muy expresivos. La novela más famosa de Céline es *Viaje al fin de la noche*. Ver: CÉLINE, L. F. *Voyage au bout de la nuit* (Viaje al fin de la noche). París: Denoël et Steele, 1932.

103 Se trata de pósters estadounidenses de los años setenta, como *As long as women are not free the people are not free*. Ver: *Red Women’s Workshop*, 1978, o bien *Parity Begins at Home*. Women’s Posters, 1974.

intentan cambiar la situación». La artista habla sin tapujos de las motivaciones feministas en los carteles, de la intención de cambio de la consciencia social, de llamar la atención hacia los temas imperceptibles y fuera de moda, temas relacionados con la –todavía actual según Maciaszek– desigualdad y discriminación de género. El ciclo fue comentado y descrito por Izabela Kowalczyk en una entrada de su blog en la que hablaba sobre la lenta desaparición del feminismo en el arte de las jóvenes. Maciaszek fue mencionada como una de las pocas artistas que todavía sienten la necesidad de hablar del tema.¹⁰⁴

Sus trabajos posteriores –*Dziewczęce fantazje* (Fantasías de chica, 2012), *Królik* (Conejo, 2012), *Strach* (Miedo, 2012), *Wilk jest dziki* (El lobo es salvaje, 2012), *Szpileczki, zęby i hybryda* (Agujas, dientes e híbrida, 2012), *Toy Story* (Historia de juguetes, 2012)– consisten en objetos cosidos y decorados a mano, que recuerdan mucho el estilo conocido de la década anterior; representado entre otros por Basia Bańda, Justyna Koeke o Monika Drożyńska.¹⁰⁵ Maciaszek agrega elementos de arte abyecto,¹⁰⁶ típicos del movimiento crítico de los años noventa. «Intento combinar la comodidad y el placer con lo desagradable y lo cursi. Me gusta utilizar lo que encuentro –ropa vieja, hilos, papelitos–. Utilizo objetos inútiles, abandonados. Guardo muchas cosas, porque todo me puede servir en el futuro», explica.

Las típicas manualidades femeninas, como hilar, coser, bordar o tejer, tienen para la artista una dimensión simbólica y ritual, igual que en el esencialismo femenino de la segunda oleada. Sus trabajos *Choroba szamańska* (Enfermedad chamánica, 2013)

o *La Loba – Kobieta Wilk* (La mujer loba, 2012) son para la artista «una búsqueda de lo místico y la fuerza femenina». Intenta combinar esta antigua actividad de meditación con una mirada crítica sobre los problemas sociales. El proyecto *Lalki voodoo* (Las muñecas vudú, 2013) hace referencia a un ritual mágico, en este caso dirigido a marcas comerciales famosas. La artista protesta contra las prácticas inmorales de producción (Zara) y *marketing* (McDonald's). Objetivo de su crítica también es la revista *Vogue*, por su contribución a crear una realidad opresiva dominada por ideales de belleza inalcanzables, que controlan las mentes y cuerpos, sobre todo femeninos.

La artista también teje objetos que son una original combinación de arte conceptual y arte aplicado. *Przyjemności* (Placeres, 2012) es un delantal con chokolatinas de colores cosidos a la altura de la entrepierna. En su forma, recuerda la estilística femenina de los trabajos de Maria Pinińska-Bereś, y en el significado y temática hace referencia a la creación de Natalia LL que afirma la soltura de los sensuales placeres.¹⁰⁷ *Kawał sukienki!* (¡Un vestidazo!, 2012) es un vestido inspirado en la pintura de Kandinsky y simboliza la sexualidad abstracta –la sexualidad femenina efímera–.

Maciaszek «cose» también carteles que se pueden usar como mantas nórdicas, chales o vestidos. El multifuncional cartel hilado en tela *Hysterus* (Hysterus, 2011) hace referencia al concepto de la feminidad en el contexto de la histeria femenina.¹⁰⁸ En el cartel, la artista cose frases esencialistas de Sigmund Freud como «Anatomía es el destino de la mujer», «Pasividad, masoquismo y narcisismo son los rasgos del carácter biológico de la mujer». Así, a pesar del uso de las manualidades femeninas «esencialistas», la artista reniega del argumento sobre los rasgos del carácter biológico de la psicología de la mujer al incluir el motivo del cuadro de Dalí, *Sleep*. Con esta acción sugiere el adormecimiento cultural de la mujer que se muestra poco atenta, y la necesidad de despertar de ese letargo. El comentario a la ya mencionada histeria fue también el tema del proyecto *Sukienka histeryczki* (Vestido para una

104 KOWALCZYK, I. «O potrzebie feminizmu w sztuce» (Sobre la necesidad del feminismo en el arte). En: KOWALCZYK, I. *Strasznasztuka2* – blog Izy Kowalczyk o sztuce i kulturze popularnej (El arte horrible – blog de Iza Kowalczyk sobre el arte y cultura popular), strasznasztuka.blox.pl. Disponible en: <http://strasznasztuka.blox.pl/2010/11/O-potrzebie-feminizmu-w-sztuce.html> (publicado: 30-11-2010, acceso: 02-03-2015).

105 Su obra ha sido analizada en el presente Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

106 Abject art (arte abyecto) es una tendencia artística basada en la categoría de «lo abyecto», término propuesto por Julia Kristeva en su ensayo *Poderes de la perversión* (1980). «Lo abyecto» es una parte constituyente del sujeto, y también se manifiesta en diversos discursos culturales y estéticos, como por ejemplo el arte, la literatura o la filosofía. El arte abyecto se distingue por las representaciones repugnantes, ya que «lo abyecto» es lo feo, lo asqueroso, lo no aceptado. Ver: MANDEL, C. «Notas sobre la categoría de "lo abyecto" en las artes visuales contemporáneas». En: *Revista Escena*, 2013, núm. 36, y KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Op. cit.

107 La obra de las dos artistas ha sido analizada en el Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

108 La histeria femenina ha sido descrita en el presente capítulo, en el apartado dedicado a la obra de Izabela Chamczyk *Hysteria* (Histeria, 2011).

histórica, 2011). En la obra aparecen formas tridimensionales de penes, a los cuales se les atribuyó poderes curativos de la histeria femenina.

Ów produkt (Ese producto, 2012) consta de un cartel de tela con el retrato de la artista y una cita de Simone de Beauvoir cosida encima: «Ese producto que denominamos mujer es una creación de nuestra compleja civilización». Igual que **Manifest kobiecego Art World'u!** (El manifiesto del mundo del arte femenino, 2011), con los lemas escritos por la artista: «This is a woman's Art World» (Este es el mundo artístico de la mujer), «Manifiesto de la mujer», «Estallaremos el masculino mundo de arte» y «Hace tiempo quería ser Venus, luego Superwoman». A los textos les acompañan dibujos simbólicos del útero, pecho, bomba, Venus, Superwoman o de la chica en cuclillas orinando, de Agata Bogacka.¹⁰⁹ A su vez, el cartel-vestido **Lata 50te – dekada pań domu** (Los años 50, la década de las amas de casa, 2012) cuenta la historia de Lee Krasner, talentosa pintora de la corriente de expresionismo abstracto que, a pesar de sus indudables éxitos como artista, durante mucho tiempo fue conocida solo como la mujer de Jackson Pollock. Incluso después de lograr el merecido reconocimiento se encontró con prejuicios del mundo artístico, por el hecho de ser mujer.¹¹⁰

En 2014, Maciaszek crea **Paradise Lost** (El paraíso perdido), un proyecto que consta de un vídeo,¹¹¹ una serie de objetos y una caja de luz que constituyen diversas interpretaciones del concepto del paraíso. El punto de partida de la creación del vídeo es la frase de la Biblia: «Y la serpiente dijo a la mujer: ciertamente no moriréis. Pues Dios sabe que el día que de él comáis, serán abiertos vuestros ojos y seréis como Dios, conociendo el bien y el mal».¹¹² Maciaszek, igual que Alicja Żebrowska en *Grzech pierworodny* (Pecado original, 1994),¹¹³ transforma el discurso bíblico y presenta la acción de la mujer como un sacrificio para alcanzar la sabiduría, para diferenciar el bien y el mal. La mujer es una protagonista independiente de Adán. Es ella quien tiene la ambición de convertirse en diosa y quien desea aprender. Al perseguir el conocimiento y la erudición, hace un gesto heroico en contra de las reglas preestablecidas y se sacrifica. En el vídeo destaca el acto de comer fruta y el martirio; cuando la mujer está comiendo en su boca aparece sangre. El personaje del hombre aparece paseando por el césped, podría ser Adán, la serpiente o el mismo Dios. La mujer duerme tumbada con los ojos cerrados y espera el despertar, no obstante, en el vídeo de Maciaszek no la despertará el príncipe azul, sino que, valiente, comerá la fruta para conseguir la sabiduría y la consciencia.

La siguiente parte del proyecto es una serie de objetos cosidos, bordados y pegados que, en conjunto, parecen una colorida tela de retales. Cada uno de los módulos representa algún motivo que en la cultura actual sustituiría al paraíso. Aparecen cosidos lemas publicitarios de conocidos diseñadores de moda, escenas pornográficas, eslóganes, motivos cinematográficos, de lo corporal y lo religioso, en definitiva, motivos que constituyen un hilo que une *Paradise Lost* con las representaciones de la expulsión del paraíso.

109 La obra de Agata Bogacka ha sido analizada en el presente Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

110 Lee Krasner (1908-1984): una influyente artista del expresionismo abstracto en la segunda mitad del siglo XX. Nacida en Brooklyn, Nueva York. Era la sexta hija de un matrimonio de inmigrantes judíos procedentes de Rusia. Krasner estudió con Hans Hofmann a partir de 1937. Hofmann mostró a Krasner la obra de Picasso, Matisse y otros pintores abstractos europeos, lo que ejerció una gran influencia sobre ella. En 1940, comenzó a exponer con un grupo de pintores norteamericanos, estableciendo el expresionismo abstracto. En 1945, Krasner se casó con el artista Jackson Pollock, también influenciado por el mismo movimiento artístico. Marcia Brennan resaltó que incluso en 1958, la revista *Life* llamó a Lee Krasner «la esposa de Jackson Pollock», «la alumna favorita de Hans Hofmann», y sobre todo «una ama de casa». Según Brennan, en aquel entonces la independencia artística de la mujer era impensable. En 1961, cinco años después de la muerte de Pollock, un respetado *Burlington Magazine* publicó un artículo sobre la exposición *The New York Scene* en la Marlborough Gallery de New London. Anita Brookner escribió: «La pintura de Lee Krasner es muy espontánea. Definitivamente es un romántico». La ausencia de la mujer entre los expresionistas abstractos en aquel momento parecía algo tan obvio que la autora ni siquiera se molestó en comprobar el sexo de la artista. En: Hess, B. *Abstract Expressionism*. Vienne: Taschen, 2009.

111 Ver: MACIASZEK, M. *Paradise Lost*. En: MACIASZEK, M. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/user30076134. Disponible en: <https://vimeo.com/106666001> (acceso: 06-03-2015).

112 Génesis 3:4-14. En: la *Biblia de las Américas*.

113 La obra ha sido ampliamente analizada en el Capítulo 03. Los años noventa, Apartado 03.2.3. Las artistas polacas de los años noventa.

La tercera parte del proyecto, la caja de luz de dimensiones 70×100 cm, muestra una visión del mundo feliz y lleno de colores en la que los sexos y lo sexual se cruzan, mezclan y cambian. Todas las identidades están permitidas. No es el paraíso perdido, sino el paraíso del futuro que queda por crear. Esta visión apunta a la obra *Onone. A World after the World* (Onone. Un mundo después del mundo, 1995-1997), de Alicja Żebrowska,¹¹⁴ y se podría incluso afirmar que es una versión pop de esta. Igualmente, en su estilo gráfico, moderno y decorativo se ven ligeras influencias de Agata Bogacka.¹¹⁵

En marzo de 2014, en la galería Siłownia, en Poznań, tuvo lugar la exposición de Maciaszek titulada *Welcome to the Dollhouse* (Bienvenidos a la casa de muñecas) –una continuación de su investigación sobre el fenómeno de la histeria femenina–. El tema ya ha sido explorado antes por Izabela Chamczyk en la *performance Hysteria* (Histeria, 2011), así como por Anna Baumgart en el vídeo *Ekstacyczki, histeryczki i inne święte* (Las extáticas, histéricas y otras santas, 2004)¹¹⁶ y por Zorka Wollny en la *performance Ofelie. Ikonografia szaleństwa* (Las Ofelias. Iconografía de la locura, 2012).¹¹⁷ Maciaszek, a través del conocimiento de las obras de

sus antecesoras, propone una visión del problema un tanto diferente. Para la artista, el contexto básico en la obra es la histeria y la santidad como criterios opresivos de definición del estado mental de las mujeres, analizados en dos contextos opuestos: las teorías psicoanalíticas de Freud y la filosofía de George Bataille.¹¹⁸ Uno de los objetos presentados en la exposición es *Welcome to the dollhouse – welcome to my head* (Bienvenidos a la casa de muñecas, bienvenidos a mi cabeza, 2014) –un objeto-peluche de colores, hecho de trozos de varios materiales y elementos–. En el contexto de los fenómenos en el arte de la última década, llega a ser una metáfora del complejo enfoque posfeminista.

114 La obra ha sido ampliamente analizada en el Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

115 Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

116 El vídeo *Ekstacyczki, histeryczki i inne święte* (Las extáticas, histéricas y otras santas, 2004), de Anna Baumgart, trata de la autoagresión femenina, el temor a la soledad, la incapacidad de adaptarse y los rituales íntimos. Es una historia sobre el amplio criterio de la histeria en el contexto de género y un intento de redefinirlo. La artista investiga la histeria desde un punto de vista diferente, lo convierte en algo creativo, lleno de sentimientos contradictorios, desde la sensibilidad a la rebeldía. El feminismo definió el fenómeno de la histeria como una especie de autocreación, la performatividad femenina. Sin embargo, este enfoque nunca llegó a ser asimilado por la conciencia común. La obra está en una colección permanente de la Galería Nacional de Arte Zachęta, en Varsovia. Ver: BAUMGART, A. *Ekstacyczki, histeryczki i inne święte* (Las extáticas, histéricas y otras santas). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/baumgart-anna-ekstacyczki-histeryczki-i-inne-swiete> (acceso: 06-03-2015).

117 La *performance* titulada *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* (Las Ofelias. Iconografía de la locura, 2012), de Zorka Wollny, tomó lugar en el espacio vacío de una galería del Museo de Arte de Łódź. Once actrices que habían interpretado el papel de Ofelia en producciones teatrales de *Hamlet*, de Shakespeare, reprodujeron la escena final de la locura. La actuación colectiva creó una imagen simbólica y dramática de la locura femenina. Ver: WOLLNY, Z. *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* (Las Ofelias. Iconografía de la locura). En: perfil oficial del Museo de Arte de Łódź en YouTube, [youtube.com/user/MuzeumSztuki](https://www.youtube.com/user/MuzeumSztuki). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6mgfiplZsdM> (acceso: 06-03-2015).

118 Georges Bataille (1897-1962): escritor, antropólogo y pensador francés. Asistió a un seminario católico para ser sacerdote, pero abandonó la fe y la iglesia en 1922. Fue autor de numerosas obras (lecturas, poemas, ensayos), en lo cuales investigó exploró varios campos (entre otros, la poesía, la filosofía y las artes). Entre los conceptos clave investigados por Bataille cabe mencionar el erotismo, el misticismo de la economía, las mercancías malditas, el gasto, la soberanía, la negatividad absoluta, lo sagrado, la materia heterogénea, la transgresión, y lo imposible. En varias ocasiones publicó bajo pseudónimos, y algunas de sus publicaciones fueron censuradas. Fue relativamente ignorado en su época, y desdeñado por contemporáneos suyos (Jean-Paul Sartre) por su apoyo al misticismo. Sin embargo, después de su muerte ha influido a filósofos postestructuralistas (Michel Foucault, Jacques Derrida) y escritores (Philippe Sollers). Más recientemente se observa su influencia en el trabajo de filósofos anglosajones notables (Crispin Sartwell). Ver: DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Minuit, 1995.



Małgorzata Miaszek, *Kobiety plakat* (Cartel femenino), técnica mixta, 2010



Małgorzata Miaszek,
Manifest kobiecego Art World'u!
(El manifesto del mundo del arte
femenino), técnica mixta, 2011

Małgorzata Miaszek,
Przyjemności (Placeres),
técnica mixta, 2013



Małgorzata Miaszek, *Hysterus* (Hysterus),
técnica mixta, 2011



Małgorzata Miaszek, *Lata 50te - dekada pań domu*
(Los años 50, la década de las amas de casa), técnica mixta, 2012

Małgorzata Miaciaszek,
Paradise Lost
(El paraíso perdido),
lightbox, 2014



Małgorzata Miaciaszek,
Lalki voodoo, Vogue
(Las muñecas voodoo, Vogue),
objeto, 2013



Małgorzata Miaciaszek,
Sukienka histeryczki
(Vestido para una histérica),
objeto, 2011



Małgorzata Miaciaszek,
Welcome to the dollhouse - welcome to my head
(Bienvenidos a la casa de muñecas, bienvenidos
a mi cabeza), objeto, 2014

KAZIA PE

www.kaziape.blogspot.com

«Nací una noche de diciembre en Szczecin. Ese día hacía un viento de pelotas y -20 °C, se supone que por eso me gusta el vodka. Luego fui a la guardería, después estudié medicina y aún más tarde estuve en la Academia de Bellas Artes, de la que me largaron con ímpetu. Mientras tanto me entretengo con la filosofía y en contar dinero. De momento, mi vida es una página abierta. Me resulta difícil predecir qué tipo de información debería incluir en mi biografía. Tengo cuatro perros. Les quiero mucho. Me gusta el silencio y el espacio. Creo que el término “Madre polaca” es patético y peor aún suena a “ama de casa”. Soy pacifista. Soy amable pero a veces me comporto como una perra –aparentemente como cualquiera–. Promuevo un estilo de vida expansiva».

[Entrevista realizada el 10-11-2014, *online*]

Kazia Pe utiliza principalmente la ilustración y el *collage*. En sus trabajos cuenta micro historias personales –unos comentarios metafóricos y humorísticos sobre la realidad observada desde el punto de vista de la artista–. El texto y la imagen forman aquí una unidad inseparable. El lenguaje de la artista, tanto el visual como el textual, es específico y requiere de un esfuerzo por parte del receptor para poder entenderlo.

Tanto la narración de los trabajos como el personaje mismo de Kazia Pe muestran una tendencia peculiar en la construcción del sujeto femenino. Kazia Pe es en sí una creación absoluta. No se sabe mucho sobre la artista, quien se preocupa meticulosamente por generar un aura de misterio, y revela lo que quiere, en la forma que mejor le parezca, cosas que solo ella considera convenientes. Encarna a una mujer con características percibidas habitualmente como masculinas. Es egocéntrica, narcisista, arrogante, y con la autoestima alta; en ella no hay nada de inocente o de coqueta. Interpreta varios papeles que resultan cómodos para ella, con audacia evalúa diferentes fenómenos, libremente mezcla la masculinidad con la feminidad, además, critica con humor lo

santo y lo blasfemo, y todo lo hace con una inquebrantable seguridad en sí misma.

Su postura artística se refleja muy bien en el trabajo *Wielka Egoistyczna Miłość* (El enorme amor egoísta, 2012), al que acompaña esta descripción: «De mi gran y egoísta amor por mí misma, resulta que yo soy la mayor inspiración de todos los tiempos. El egoísmo y la autoconcentración me permiten encarnar diferentes papeles diseñados por mí. Por supuesto, poseo un pequeño altar en casa donde enciendo velas y me venero. De verdad, un egoísmo sano trae mucha satisfacción, cura los complejos... y lo que es más importante, uno adquiere una distancia saludable del mundo».

De forma parecida en *INRI* (INRI, 2012), donde se presenta a sí misma como el Cristo del icono medieval, escribe: «Recientemente, me reconozco como un hombre y superviso la nevera. Me tiro pedos en la silla y miro con interés las tetas en la tele –rascándome la cabeza y mordiéndome la uña demuestro a todos los presentes, que detrás de todo ello hay un objetivo más alto–. Creo que podría salvar a la humanidad mejor de lo que lo haría Batman mismo, Mickey Mouse u Obama. Colecciono apasionadamente zapatos de tacón (y papeles de bombones). También me ocupo en la búsqueda del chisme del siglo. Me traslado en un cerdo volador desde aquí hasta ahí, tengo el carácter de un vagabundo, por eso tengo que viajar mucho y con frecuencia y cuanto más lejos mejor. Soy madre de tres perros, hace tiempo tenía también una gallina y ratones. De la gente escucho que lo he soñado –para mí esto no tiene la mayor importancia, ya que me gusta inventar cosas. Me gustan las matemáticas. Sobre todo me gustaría ser aire, para que nadie me vea y para poder vigilar a la gente y mirarlos a hurtadillas dentro de la ducha... Lo sé todo sobre todos, no es que sea tan lista, soy inquieta... y me desarrollo en esa dirección. Busco el contraste y confrontación. Aparte de esto tengo aspiraciones imperiales: no permito, no estoy de acuerdo y no asigno».

En cambio en el trabajo *Święta Matka Kazimiera z małą Kazią zbawicielem Świata i Narodu* (La Santa Madre Kazimiera con la infanta Kazia – la Salvadora del Mundo y de la Nación, 2012) presenta un doble autorretrato, en el que aparece al mismo tiempo como la Virgen María y el niño Jesús en una valiente versión femenina. En el título se llama a sí misma «la salvadora del mundo y de

la nación», que resulta como una especie de desafío a los mitos históricos masculinizados típicos polacos y al discurso religioso. Este enfoque, algo arriesgado, le otorga al trabajo un aspecto crítico.

En *Valentine's Day* (El Día de San Valentín, 2013), de forma traviesa, critica los patrones comerciales, típicos de San Valentín, del amor, donde una princesa pasiva espera a un príncipe valiente. La artista despoja al Día de San Valentín del romanticismo, y lo reduce a sexo descarado: «Esto fue así, san Valentín estaba sentado en una torre y se moría de deseo, contentándose tan solo con palomas mensajeras. Al parecer, esta es la idea detrás de la fiesta del amor, que en su formato moderno debe estar despojado de cualquier martirio y sufrimiento –el que se masturba en la soledad, habitualmente reconoce solo haber consumido bebida con alto contenido de alcohol–. Así que, queridos Señores y Señoras, en San Valentín todo se reduce a lo que decían Jung, Nietzsche, Darwin y Freud. Queridos Señores, en unos días por lo visto nos golpeará un asteroide, hagan pues ópera, cada uno en su casa, donde puedan, como quieran, rechazando la cortesía, dulzura y todo lo demás, sin que importe la fe, la edad, el sexo, la religión... Cultiven felizmente el amor propio, dual y cooperativo... *With Love*, Kazia».

Przygody w markecie (Las aventuras en el mercado, 2012) y *Zwierzęta rytualne* (Los animales del ritual, 2012) son, en cambio, una crítica feroz de la cultura de consumo, donde la mujer sirve sobre todo a los fines de *marketing*, porque como dice Kazia, «sex sells» (el sexo vende).

Un interesante juego de iconografía del cuerpo femenino con una capa de texto aparece en la serie *Tribute to Charles Bukowski* (Homenaje a Charles Bukowski, 2012), siendo esta una interpretación de la recopilación de los cuentos cortos *La chica más guapa de la ciudad*, de Bukowski,¹¹⁹ el escritor favorito de Kazia Pe. *Kopulująca Syrena z Venice w Kaliforni* (La sirena copulando de Venice

en California), **15 cm** (15 centímetros) y *Ruchadlo* (Folladora) son trabajos en los que el cuerpo femenino, de manera atrevida, se convierte a la vez en sujeto y objeto.

Este planteamiento de «macho», es decir, de una mujer representando una perspectiva masculina con pose egocéntrica y arrogante, ha sido muy característico de las propuestas de las artistas feministas occidentales de la tercera ola de feminismo, sobre todo en los años 2000.¹²⁰ En el contexto polaco, la actitud de Kazia Pe se podría incluir en la tendencia de juego irónico, mascaradas y provocaciones del arte posfeminista de los años 2000-2010.¹²¹

Cuando se le pregunta por los vínculos de su obra con el feminismo, dice: «Adivínalo tú. Soy una mujer masculina y un hombre femenino, o quizás todo lo contrario. De todos modos, me lo paso bien».



Kazia Pe,
*Święta Matka Kazimiera
z małą Kazią zbawicielem
Świata i Narodu*
(La Santa Madre
Kazimiera con la Infanta
Kazia – la Salvadora del
Mundo y de la Nación),
técnica mixta, 2012

¹¹⁹ Charles Bukowski (1920-1994): escritor y poeta estadounidense de origen polaco-alemán. Es considerado como un icono de la decadencia estadounidense y de la corriente nihilista después de la Segunda Guerra Mundial. Su estilo se destaca por la falta de ambición y compromiso, tanto con él mismo como con el resto del mundo. Ha influido en numerosos autores contemporáneos, tales como Alberto Fuguet, Pedro Juan Gutiérrez, Raúl Núñez, Karmelo C. Iribarren, Roger Wolfe y al grupo de rock inglés, Dogs D'amour. Ver: *Charles Bukowski*. En: biografiasyvidas.com. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bukowski.htm> (acceso: 02-03-2015).

¹²⁰ RECKITT, H., y PHELAN, P. *Art and Feminism*. Op. cit., pág. 156.

¹²¹ Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.



Kazia Pe,
INRI (INRI),
técnica mixta, 2012



Kazia Pe,
Wielka Egoistyczna Miłość
(El enorme amor egoísta),
técnica mixta, 2012

Kazia Pe,
Ruchadło
(Folladora),
técnica mixta,
2012



Kazia Pe, *Valentine's Day* (El día de San Valentín), técnica mixta, 2013

MARTYNA ŚCIBIOR**www.martynascibior.com.pl**

(n. 1985) Creció en Wąwolnica, un pueblo en el sur de Polonia, famoso por la estatua de la Virgen «Kębelska» – objeto de numerosas peregrinaciones–. Se graduó en el Instituto de Artes de Nałęczów, en la especialidad de Artesanía de Muebles. En 2012, defendió su diploma de Licenciatura bajo la tutoría de León Tarasewicz y Mirosław Bałka en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, en la Facultad de Multimedia.

[Entrevista realizada el 02-02-2015 en Varsovia]

Jerzy Brukwicki¹²² escribió sobre Martyna Ścibior: «Sus cuadros e instalaciones contienen profundos e interesantes comentarios sobre la realidad. [...] Desarrolló un lenguaje artístico propio y original, derivado de la tradición popular de la costura y el tejido».¹²³

Algunos de los cuadros de Martyna Ścibior recuerdan los rituales de la meditación. Muestran grandes rombos coaxiales e irregulares, contruidos a base de pequeñas manchas de color situadas una tras otra en una desigual y nerviosa línea. Otros se parecen a una pantalla de ordenador con un dibujo difícil de descifrar que se intuye por unos temblorosos píxeles, impresos en la tela con bolígrafo. Es común para ambos grupos lo tedioso y monótono del proceso de su formación –similar en términos de ritmo y en la repetición de los pequeños movimientos de la mano en el eterno «trance divino» – que Anda Rottenberg compara con los cuadros de los aborígenes australianos,¹²⁴ y que también son similares a las actividades cotidianas femeninas de hacer punto, ganchillo o bordado.¹²⁵

El proceso creativo es, a la vez, un trabajo automático que mantiene ocupadas únicamente las manos y no exige una concentración constante, sino un poco de vigilancia ante el cambio de la puntada o del color. Es un trabajo que admite una dispersión de la

atención, la presencia de otros, tranquilas charlas o un canto –como antaño en el desplumado de aves o bien al pelar judías–, durante el cual se creó el famoso tratado del filósofo polaco Wiesław Myśliwski.¹²⁶

Las raíces creativas de la joven artista están arraigadas en su infancia, que pasó en el campo, donde estuvo en contacto con la costumbre (en decadencia) de encuentros vespertinos para hacer «manualidades». En este contexto, las pinturas abstractas de Martyna recuerdan precisamente esas coloridas colchas hechas con ganchillo o bien las bufandas de punto.

«En el arte, en la pintura, me interesa la forma cercana, ingenua y sincera. Quiero que mi pintura pueda ser entendida por la gente común, por mi familia, por mis vecinos», explica la artista.

Esas típicas tareas femeninas son el denominador común en las obras de artistas feministas polacas de generaciones anteriores. Pasan por la cabeza asociaciones con las manualidades como el ganchillo, plantar flores y pelar patatas, de Julita Wójcik, bordados de Monika Drożyńska, o bien con las tareas domésticas o la maternidad heroica de Elżbieta Jabłońska.¹²⁷

Sin embargo, los gestos de Martyna Ścibior, a diferencia de sus predecesoras no son ni un juego ni una demostración traviesa. La artista no crea objetos, sino imita la esencia misma del «mántrico» y movimiento repetitivo. Anda Rottenberg dice que «no con el fin de manifestar la esclavitud de las mujeres, sino al contrario, indicar el camino de la liberación de lo cotidiano, de los deberes sociales asignados a las mujeres».¹²⁸

Su trabajo de fin de carrera *Etapy* (Etapas, 2012) se asemeja a unas grandes mandalas, coloridas, creadas durante un trance místico. Como dice la artista misma, este es un homenaje a la mujer. Al hablar sobre el cuadro recuerda a las madres, abuelas, vecinas, amigas, hermanas, dependientas, esteticistas, profesoras; todas esas mujeres que cada día se enfrentan a las tareas diarias, las expectativas de los demás, al propio deseo de

122 Jerzy Brukwicki (n. 1945): crítico y comisario de arte polaco, periodista.

123 BRUKWICKI, J. *Martyna Ścibior*. En: ŚCIBIOR, M. La página web personal, martynascibior.com.pl. Disponible en: <http://www.martynascibior.com.pl/index.php?/teksty-krytyczne/> (acceso: 02-03-2015).

124 Se trata de artistas como Kame Kngwarreye, Kathleen Petyarre o Dorothy Napangardi.

125 ROTTENBERG, A. *Dziergana robota* (Trabajo de ganchillo). Op. cit.

126 Wiesław Myśliwski (n. 1932): escritor polaco conocido por sus obras sobre la vida campesina, en las cuales manifestó una filosofía universal sobre la vida y naturaleza humana. Dos veces ganador del Premio Literario Nike. Ver: MYŚLIWSKI, W. *Traktat o łuskaniu fasoli* (El tratado sobre el desmenuar de las judías). Kraków: Znak, 2006.

127 Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

128 ROTTENBERG, A. *Dziergana robota* (Trabajo de ganchillo). Op. cit.

dar buena impresión y de cumplir cuidadosamente el papel que se les ha asignado. La artista muestra raíces comunes de estas actitudes y su dimensión universal. Estas son las etapas de la vida que se mencionan en el título, cada mujer las vive de una manera diferente, pero también está subordinada a cada una de ellas física y culturalmente. La artista explica: «Me intriga la dualidad que experimento. La vida entre la ciudad y el campo. Me gustaría mostrar los mecanismos que determinan la existencia de las mujeres que viven en el límite. Me gustaría mostrar el deseo de las mujeres de romper con la tradición de «Eva» y «María», para ser ellas mismas. Limpias y libres de los nombres impuestos».

La esencia de la textura abstracta de sus pinturas nace en el proceso mismo y las tensiones emocionales que lo acompañan. Los materiales usados subrayan el mensaje, como, por ejemplo, en la serie de pinturas **Polish nails** (Uñas polacas/Uñas pulidas, 2013), realizadas con los restos de esmalte para uñas que la artista recibió de mujeres conocidas y desconocidas. Las imágenes constituyen, por lo tanto, una huella tangible de cada una de ellas en el proceso creativo.

Boxing Helena (Mi obsesión por Helena, 2013)¹²⁹ es una serie de pinturas aparentemente abstractas, que la artista acompaña de este texto: «¿Has preparado hoy la comida para tu marido? Eso demuestra qué tipo de mujer eres. ¡Planifica desde la mañana! Patatas, chuletas de cerdo. En la calle se oye el ruido de la carne majada. Buena Esposa. Las mopas, líquido para lavar los platos, las escobas parecen formar parte integral de nuestros cuerpos. Lo heredé de ti. La vida es un esquema que tragamos con la conciencia de nosotras mismas. Vivimos con lo que hemos absorbido. Una esponja húmeda. Con la necesidad de marcar. Digiero caso por caso, acontecimientos, relatos, emociones. Se puede también aceptar uno mismo con todo el inventario. Con la cadera demasiado ancha, los labios demasiado finos. Cada una tiene algo que está mal, aunque desde fuera la más perfecta ve en sí misma algo demasiado gordo o delgado. A lo largo y ancho de Polonia, circulan mujeres que no encajan consigo mismas. En un determinado momento, bastante inesperado,

así, de un día para otro, nos damos cuenta de que lo que hemos estado esperando es el día de hoy. Llegó la edad adulta. Porque creo que ha llegado. No me convertí en policía, bombera, princesa, cantante. No llegué a 174 cm y ya no creceré. Hace unos años todavía tenía la esperanza. Pintamos las uñas y pestañas. Ya nos podemos ir. Salir. Esto ni siquiera es una máscara, es la naturaleza falsa de las mujeres. La limpieza del cuerpo, su decoración, la sensación de sentirse rara al salir de casa sin maquillaje. No me siento a gusto. Nos deleitamos en nuestro propio sacrificio. Cada uno coge un trozo y nosotras repartimos felizmente nuestros fragmentos. Y nos convertimos en cáscaras. Limpiamos y decoramos estas cáscaras de todas las maneras disponibles en el mercado. Nos pintamos las uñas para una boda, para ir a la iglesia y, después de todo, pulimos los clavos, machacamos las patatas. Esperaba, estoy esperando, esperaré. Me puse en pie. Muevo la cola».¹³⁰

En este texto, se hace referencia a la exploración artística de Anna Baumgart en cuanto a los términos de la espera, los sueños, así como la actividad de las artistas de la generación anterior, como Zorka Wollny, que se preguntaba por el instante en el que se acaba la persona y empieza la creación, la máscara. Las pinturas tienen nombres sacados de conversaciones cotidianas, a veces oídas por casualidad. Se llaman: **Polish nails** (Uñas polacas/Uñas pulidas), **Boxing Helena** (Mi obsesión por Helena), **Ponad Poland** (Por encima de Polonia), **Przejąłam to po Tobie** (Lo heredé de ti), **Pomyślałam o sobie** (Pensé), **Przeprosiłam** (Pedí perdón), **Wstałam z kolan** (Me puse en pie).

La artista habla sobre «ponerse en pie», sobre la liberación y, por lo tanto de forma indirecta, sobre la esclavitud anterior. Dice que la libertad se puede conseguir no necesariamente alejándose del rol social, trasladando las tareas del hogar a la galería pública, o mostrando la importancia y el valor del subestimado e invisible esfuerzo femenino, sino cambiando el estatus de las tareas femeninas, convirtiéndolas en un derecho arbitrario de autonomía. No libertad «de», sino libertad «para».

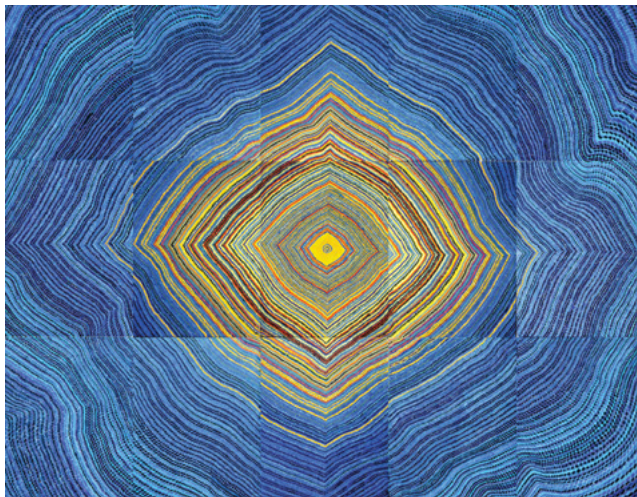
¹²⁹ El título de la serie hace referencia a la película de Jennifer Chambers Lynch *Boxing Helena* (Mi obsesión por Helena, 1993), que cuenta una historia de una mujer encarcelada por un cirujano reconocido, quien intenta controlar su cuerpo y su vida.

¹³⁰ ŚCIBIOR, M. *Boxing Helena*. En: ŚCIBIOR, M. La página web personal, martynascibior.com.pl. Disponible en: <http://www.martynascibior.com.pl/index.php?malarstwo/boxing-helena/> (acceso: 02-03-2015).

Al preguntarle por el feminismo, Martyna Ścibior contesta: «Soy de un pueblo de más o menos tres mil habitantes. Siempre me ha gustado la libertad, la independencia y esas cosas. Me irritaba que mis amigas, después de haber trabajado todo el día en el campo, sirvieran no solo a sus padres, sino también a sus hermanos en la mesa. Me irritaba su servidumbre. Pero esto es lo que hacían desde siempre las abuelas, las madres, y todas las demás mujeres. Esto se aprende de pequeña. Mi marido también recibe el tratamiento de un príncipe cuando cruza el umbral de la casa de mi familia. Así, mi feminismo es una lucha contra las actitudes de las propias mujeres. Con su falta de conciencia, con el ponerse en posición sumisa, con el enseñar a las hijas que sean niñas buenas,

guapas y trabajadoras porque así se consigue un marido. Pero, ¿qué pasa si alguna de las niñas lo quiere de verdad? A mí me gusta limpiar, lavar y cocinar. No me da vergüenza. Esto es una parte de mi libertad y rebeldía ahora mismo, porque viviendo en Varsovia, muchas veces tengo la sensación de que esto debería esconderse. Entonces, ¿soy feminista? A mi modo personal, sí. Me gustaría resaltar que para mí el feminismo no es el aborto, o la negación del catolicismo. El feminismo se ha hecho algo de moda, pero debería ser algo natural. De acuerdo con Virginia Woolf, creo que una mujer necesita tener su propia habitación.¹³¹ Pero aún hoy es algo difícil de conseguir».

131 Ver: WOOLF, V. *A Room of One's Own*. London: The Hogarth Press, 1929.

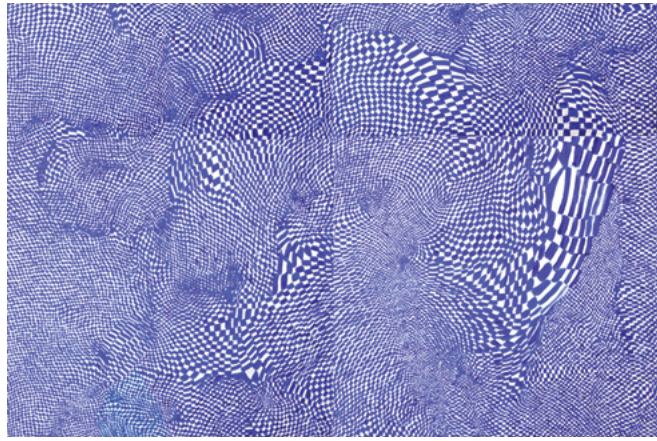


Martyna Ścibior,
*Etapas. Kobieta –
początek*
(Etapas. La mujer –
el origen),
técnica mixta,
2012

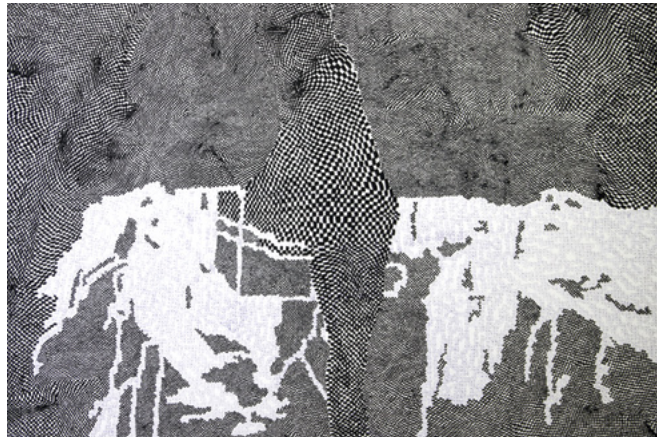


Martyna Ścibior,
Etapas. Macierz (Etapas.
La madre), técnica
mixta, 2012

Martyna Ścibior,
Boxing Helena
(Mi obsesión por Helena),
técnica mixta, 2013



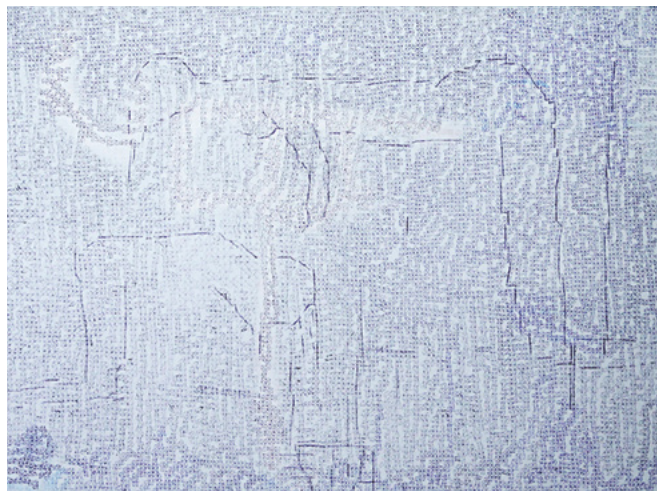
Martyna Ścibior,
Boxing Helena.
Przejęłam to po Tobie
(Mi obsesión por
Helena. Lo heredé de tí),
técnica mixta, 2013



Martyna Ścibior,
Boxing Helena.
Przeprosiłam
(Mi obsesión por
Helena. Pedí perdon),
técnica mixta, 2013



Martyna Ścibior,
Boxing Helena.
Wstałam z kolan
(Mi obsesión por Helena.
Me puse de pie),
técnica mixta, 2013



Aunque es pronto para formar unas conclusiones definitivas, tras haber analizado la obra de las doce artistas emergentes, se pueden formular ciertas observaciones y marcar tendencias en el arte feminista polaco de la generación más joven.

Así, a nivel general, las artistas siguen el espíritu posfeminista, sin embargo, la niña de principios del siglo XXI parece haberse convertido en una adolescente que abandona el mundo infantil para explorar otros puntos de vista. Por un lado, el sujeto femenino está poco expuesto, neutralizado, reducido o en algunos casos ni siquiera está presente, por lo que las narrativas resultan más maduras aunque menos directas. Por otro lado, aparecen narrativas extremadamente egocéntricas, extravertidas, irónicas y provocativas, que niegan reglas y límites cualesquiera.

En la práctica artística de las artistas emergentes en esta etapa se pueden destacar tres direcciones fundamentales:

- El juego irónico posfeminista: se siguen desarrollando los juegos y experimentos con el género y el arte iniciados en la primera década del siglo XXI (Izabela Chamczyk, Ada Karczmarczyk, Kazia Pe, Małgorzata Maciaszek, Urszula Kluz-Knopek).
- El enfoque crítico de los años noventa: las propuestas artísticas giran hacia lo analítico, lo conceptual, lo intelectual y menos personal. Cuestionan lo establecido explorando fenómenos culturales, sociales, políticos e históricos, desde la perspectiva feminista. Frecuentemente se basan en referencias y alusiones a otras obras de la historia del arte y cultura (Anna Bajorek, Julia Bistula, Izabela Chamczyk, Anna Jochymek, Ewa Juszkiewicz, Karolina Kubik, Anka Leśniak, Małgorzata Maciaszek).
- El esencialismo de la segunda ola del feminismo: se busca la fuerza femenina en sus orígenes primigenios. Las tareas domésticas típicamente femeninas como, por ejemplo, el ganchillo, bordado o la costura ganan una dimensión «chamánica» y meditativa (Julia Bistula, Małgorzata Maciaszek, Urszula Kluz-Knopek, Martyna Ścibior).

Una tendencia común para las tres direcciones es el marcado toque interdisciplinar de la obra. Ahora no solo se exceden los límites del género, sino también los del arte al mezclar categorías, técnicas, discursos y referencias. Los proyectos se integran de diferentes artes, como la literatura, la poesía, el teatro, la música o el diseño.

La pop-banalidad parece estar en retirada y si sigue existiendo, aparece de una forma menos ingenua y, sin duda, menos «rosa» que antes. Esta tendencia parece ser de carácter general, ya que está presente no solo en la obra de las artistas emergentes, sino también en la de las artistas de la década anterior que ahora han perdido ese toque añorado y lúdico.

En el ámbito formal sorprende el retorno a la pintura en un modo más tradicional que antes –en forma de abstracción, como en el caso de Martyna Ścibior, o incluso de clasicismo académico, como lo hace Ewa Juszkiewicz–.

La identidad femenina, al igual que en la época socialista, se investiga a menudo mediante diversas formas de retrato –moldes (Julia Bistula), caras realistas deformadas (Ewa Juszkiewicz), vídeo-retrato experimental (Izabela Chamczyk), «retrato robot» (Anka Leśniak) o caricatura irónica (Kazia Pe).

En cuanto a los temas, el enfoque parece desplazarse de la esfera privada hacia la pública. Vuelven a aparecer cuestiones investigadas ya por los artistas críticos de los años noventa –el poder, la política, la religión, la cultura (Anna Bajorek, Izabela Chamczyk, Anna Jochymek, Karolina Kubik)–, y los proyectos adquieren una nueva carga semántica, que no tenían en los años 2000-2010. Asimismo, aparecen motivos de la historia de las mujeres. La identidad femenina se explora mediante su dimensión histórica (Anka Leśniak, Małgorzata Maciaszek, Ewa Juszkiewicz), así como mediante historias personales de mujeres contemporáneas (Julia Bistula).

De este modo, indudablemente, ha ido surgiendo un grupo de artistas que se consideran feministas y conscientemente aplican esta perspectiva a su práctica artística, aunque todavía sin formar un movimiento creativo entre ellas.

No obstante, el ya conocido «problema con el feminismo» sigue siendo bastante visible.¹³² Muchas de las artistas jóvenes, a pesar de crear arte con claras voces feministas, no se refieren a él directamente en su obra e incluso lo niegan, explicando que no quieren que se las encasille.

En algunos casos no cabe duda de que se trata de un mecanismo de autodefensa –observado también en décadas anteriores– contra el desprecio y el rechazo por parte de la comunidad artística. En otros casos, se debe a la creencia –característica de las actitudes pop-feministas¹³³– de que el problema de la desigualdad está desactualizado o exagerado.¹³⁴ Al mismo tiempo, en sus discursos, queda claro que la igualdad, tanto en la vida como en el arte, sigue siendo una visión futurista.¹³⁵

También, durante las entrevistas se notó que la aversión a determinar su obra como «arte feminista» muchas veces se debía a diversos problemas a la hora de definir el feminismo y el arte feminista.¹³⁶ Las observaciones y conclusiones confusas parecían ser resultado de un conocimiento limitado de las teorías e historia del feminismo. Dominaba un tono similar al discurso ambiguo de Izabella Gustowska¹³⁷ o Natalia LL¹³⁸ de la época socialista, en el que, por una parte, se reconoce la importancia del feminismo y, por otra, se huye de él. A veces esto suena demasiado ingenuo, sobre todo en comparación con las artistas de los años noventa, e incluso con las que debutaron en torno al año 2000. Una similitud en las declaraciones de las artistas jóvenes con las de los años setenta demuestra que no ha cambiado mucho, que todavía se habla de lo mismo, faltan ideas para cambiar la situación en el androcéntrico mundo del arte polaco y prevalece una actitud de adaptación a las reglas establecidas del juego.

132 La actitud ambigua hacia el feminismo se observó tanto entre las doce artistas analizadas en el presente capítulo, como entre todas las demás entrevistadas en el proceso investigador.

133 El pop-feminismo es una actitud característica de la nueva generación de mujeres que consideran su posición y derechos como infalibles, y niegan la necesidad de la lucha por la igualdad. El fenómeno ha sido descrito en el presente Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.2.2. Niñas, princesas, post-feministas: contexto de la investigación.

134 En estos casos se puede observar ciertas faltas en la conciencia de los mecanismos de la discriminación de género escondidos en la cultura patriarcal. Así, algunas de las artistas se contradicen solas, y apuntan a situaciones concretas en las que se las despreció simplemente por el hecho de que eran mujeres, pero al mismo tiempo hablan de que la mujer, «por naturaleza», es diferente al hombre y que, por lo tanto, quizá en ellas están las razones por las que se les trata diferente. Decían cosas como: «Los hombres son más concretos, saben lo que quieren», «Las mujeres se pierden en detalles, son demasiado emocionales», e incluso «Las mujeres se discriminan a ellas mismas».

135 Durante las entrevistas todas las artistas han reconocido que el mundo del arte sigue siendo un mundo de hombres, que a ellas no les resulta fácil hacer una carrera profesional, que no es fácil combinar el trabajo artístico con la maternidad y que, en efecto, no ganan suficiente dinero con sus trabajos para poder dedicarse solo al arte. Les queda la lucha por las becas, que al menos en algo (aunque no mucho) les libera de la necesidad del trabajo remunerado.

136 Algunas artistas declaran que no están seguras de cómo definir el feminismo, otras lo definen de una manera selectiva y superficial, como una lucha contra los hombres, y otras lo ven como un movimiento útil pero muy agresivo y, a veces, hasta nocivo para la imagen de la mujer. Debido a esto, algunas de ellas se sorprendieron de que su obra se pudiera interpretar como «arte feminista», ya que este término lo asocian con propuestas artísticas agresivas, chocantes y que hablen de la dominación de la mujer. Sin embargo, como se resalta en la introducción de la presente tesis, el arte feminista es una actividad artística crítica, que pone en duda el estancado orden patriarcal, las normas tradicionales de género y sus roles asignados. Busca demostrar y explorar los mecanismos de la opresión socio-cultural y desarrollar el lenguaje femenino en el arte –área tradicionalmente dominada por los hombres–. Trata los temas que se suelen excluir del arte y son silenciados en el discurso público, como como, por ejemplo, la violencia de género, la sexualidad femenina, los aspectos biológicos del funcionamiento del cuerpo de la mujer (la menstruación, el embarazo, etc.) o la pérdida de control de este (el envejecimiento, la enfermedad, etc.). Y, asimismo, pone en cuestión las normas y exigencias impuestas de la apariencia tanto femenina como masculina. Ver: 01. Introducción, Apartado 01.1. El contexto general de la investigación.

137 Se trata de la entrevista citada en el Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo, PRZYBYLSKI, R. K. «W sztuce trzeba silnym być – rozmowa z Izabellą Gustowską» (En el arte hay que ser fuerte – entrevista con Izabella Gustowska). *Op. cit.*

138 Se trata de sus artículos sobre el feminismo en el arte, de tonos contradictorios: LL, N. «Ruch feministyczny w sztuce» (El feminismo en el arte). *Op. cit.*, y LL, N. «Teoria Głowy» (Teoría de la cabeza). *Op. cit.* Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo.

Una de las razones principales de esta situación parece ser, más allá de factores culturales y sociales, el sistema mismo de la educación artística en Polonia. Las academias de Bellas Artes son instituciones demasiado masculinizadas. A pesar de que las mujeres constituyan estadísticamente la mayor parte de los estudiantes, que se conviertan en profesoras de universidad es todavía una rareza.¹³⁹ En el programa de enseñanza no se incluye el arte feminista y, definitivamente, faltan teorías críticas que puedan desarrollar la conciencia social y dar independencia intelectual a las artistas.¹⁴⁰ Tanto entre profesores como entre estudiantes sigue viva la imagen del bajo estatus del arte feminista y el miedo de encontrarse con desaires por parte de los círculos artísticos «serios». Curiosamente, todas las artistas presentadas en este capítulo realizaron sus proyectos de grado bajo la supervisión de un tutor (y no de una tutora), y cuando se les pregunta por nombres de artistas que aprecian, la mayoría indica nombres masculinos.

Todas estas observaciones mencionadas se puede complementar con las palabras de Kinga Dunin,¹⁴¹ quien escribió en 2013: «La imagen negativa del feminismo es una de las herramientas que servían para controlar el rebaño femenino, para que este no empezara a retozar, y ayudaba a mantener sus piernecitas atadas. Y efectivamente, que alguien reconociera ser feminista o bien que existiera alguna sospecha de ello, la exponía a un encuentro con una serie de estereotipos que a menudo eran contradictorios. Una razonable y bien interiorizada estrategia para los que no querían perder el respeto público era por lo tanto la aversión al feminismo. No necesariamente por sus demandas, sino simplemente por su realización inadecuada»¹⁴².

139 De acuerdo con el estudio estadístico realizado por Anka Leśniak en 2012, sobre la contratación de profesores y la admisión de estudiantes en las academias de Bellas Artes de Polonia, según el género. La investigación ha sido realizada como parte del proyecto *Zarejestrowane* (Registradas), apoyado por el Ministerio de Cultura de Polonia. Algunos fragmentos de los resultados están disponibles en: <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/animacja.html> (acceso: 03-03-2015).

140 KOWALCZYK, I. «Koniec Galerii ON i projekt Anki Leśniak» (El fin de Galería ON i el proyecto de Anka Leśniak). En: KOWALCZYK, I. *Strasznasztuka2* – blog Izy Kowalczyk o sztuce i kulturze popularnej (El arte horrible – blog de Iza Kowalczyk sobre el arte y cultura popular), <http://strasznasztuka.blox.pl/>. Disponible en: <http://strasznasztuka.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?295527> (publicado: 22-11-2010, acceso: 01-03-2015).

141 Kinga Dunin (n. 1954): publicista polaca, escritora, socióloga, crítica de literatura, feminista. Una de las fundadoras y líderes de Crítica Política.

142 DUNIN, K. «Czy Jaś Kapela uwewnętrznił szmatę?» (¿Ha Jaś Kapela interiorizado un trapo?). En: *Dziennik Opinii – Krytyka Polityczna online* (El diario de opiniones – Crítica Política online), krytykapolityczna.pl. Disponible en: <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20130522/czy-jas-kapela-uwewnetrzni-szmate> (publicado: 22-05-2013, acceso: 26-07-2015).

04

PROYECTO
ARTÍSTICO
PERSONAL

Los presentes proyectos han sido creados durante los últimos cinco años como parte del proceso investigador expuesto en la tesis. Se complementan con una búsqueda teórica, empírica y artística acerca de las cuestiones de identidad y violencia en el contexto de las normas y roles de género, y su entrelazamiento en el sistema de poder de la cultura patriarcal. Por ello, se ha pretendido explorar los roles y normas establecidas por el sistema atávico en forma de mecanismos opresivos –ambiguos, camuflados, asimilados e interiorizados–. Al hacerlo, la intención es la de demostrar la omnipresencia y la aparente invisibilidad de dichos fenómenos y de los engranajes disciplinarios en los que se respaldan.

Con este propósito, el tema se enfoca desde diversos puntos de vista y se aplican para ello diferentes conceptos, estrategias artísticas y lenguajes visuales. Además, la búsqueda artística se fundamenta en varios planteamientos críticos, sobre todo, en las teorías feministas, los estudios de género y la teoría *queer*.

El punto de partida de todo el proceso investigador fue el concepto de «poder social»,¹ entendido este como las múltiples relaciones de autoridad estrechamente ligadas a los vínculos familiares, sexuales y reproductivos, que se sitúan en distintos niveles, se apoyan mutuamente y se manifiestan de diversas maneras, desde las más sutiles hasta las más evidentes. Estas relaciones de micropoder se introducen en forma de normas y roles por medio de macromecanismos de dominación global, y otros tantos más generales, y cuyo proceso clave es la conversión de dichas normas y roles aprendidos durante la socialización en parte integral de la identidad individual y colectiva.

Dichos mecanismos, y su relación con el género, es el principal objeto de los estudios feministas, citados en las partes anteriores de la presente tesis. Así, según la ya expuesta teoría performativa² de Judith Butler, el género, el sexo y la sexualidad, no son condiciones naturales, sino conceptos contruidos por la sociedad. El sistema normativo nos segrega a hombres y mujeres según nuestras características corporales (femeninas o masculinas) y nos asigna determinada posición en la estructura social y en la red de relaciones. La identidad, según Butler, se establece a la hora de asumir el sexo o el género de acuerdo con unas categorías socio-culturales, en las que se esconden las estructuras de poder.

Asimismo, como se ha mencionado en capítulos anteriores, Simone de Beauvoir consideró «la feminidad» como un producto cultural socialmente construido («No se nace mujer: una llega a serlo»), lo que suele servir como justificación para la discriminación y el abuso.³ Shulamith Firestone argumentó que la desigualdad de género se debe a las estructuras sociales patriarcales que controlan a la mujer mediante su condición biológica.⁴ Betty Friedan investigó los procesos de marginalización relacionados con el rol femenino.⁵ Kate Millett definió las influencias de la cultura androcéntrica sobre las relaciones sexuales y analizó varios aspectos políticos del sexo, nocivos para la posición social de las mujeres.⁶ Carole Pateman vincula estas desigualdades con el «contrato de género», que garantiza el orden social estable siempre y cuando se mantenga la posición subordinada de las mujeres.⁷

1 El concepto del «poder social», creado por Michel Foucault ha sido presentado en el Capítulo 03.2. Los años noventa. Ver también: FOUCAULT, M. «The Subject and Power». En: FOUCAULT, M. *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Op. cit., págs. 208-226.

2 Ver: BUTLER, J. *Gender Trouble...* Op. cit, y Butler, J. *Bodies That Matter...* Op. cit.

3 Ver: Capítulo 02. Antecedentes internacionales. Ver también: BEAUVOIR, S. *Le Deuxième Sexe*. Op. cit.

4 Ver: Capítulo 02. Antecedentes internacionales. Ver también: FIRESTONE, S. *The Dialectic of Sex*. Op. cit.

5 Ver: Capítulo 02. Antecedentes internacionales. Ver también: FRIEDAN, B. *The Feminine Mystique*. Op. cit.

6 Ver: Capítulo 02. Antecedentes internacionales. Ver también: MILLET, K. *Sexual Politics*. Op. cit.

7 Ver: Capítulo 02. Antecedentes internacionales. Ver también: PATEMAN, C. *The Sexual Contract*. Op. cit.

Como se ha demostrado en los capítulos anteriores del presente estudio, este orden social abusivo y opresivo se mantiene gracias a la disciplina creada en el proceso de la socialización. Cada individuo, mediante las normas asumidas, se controla a sí mismo e intenta controlar a los demás.⁸

Una de las manifestaciones de la política de la identidad normativa es la universalización de los significados particulares. En función de estos, se crea una visión del mundo uniforme, unívoco y previsible, donde la garantía de seguridad es respetar las normas y principios establecidos, y considerados universales.⁹

Esta tendencia (tanto de hombres como de mujeres) a universalizar la aprendida narrativa acerca de la realidad, la expectativa de que los demás la compartan, la agresión contra los que la socavan y, sobre todo, la interiorización de normas y roles como parte integral de la identidad propia –estas parecen ser las principales fuentes del «problema con el feminismo» y con sus propuestas de la igualdad de género–.¹⁰

En el caso polaco, aparte de la dominación patriarcal hay que tener en cuenta también la dominación del catolicismo y la condición poscolonial que se debe a la complicada relación histórico-política con el este (Rusia) y el oeste de Europa.¹¹ Sus características principales, como la mitomanía nacional, el carácter androcéntrico de las relaciones sociales, la inclinación hacia la xenofobia, la homofobia y el machismo parecen encontrarse en conflicto permanente con la democracia moderna y los estándares europeos de la igualdad de género, tolerancia y diversidad.¹²

8 Este planteamiento ha sido ampliamente investigado en el Capítulo 03.2. Los años noventa. Ver también: FOUCAULT, M. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (Controlar y castigar. El nacimiento de la cárcel). Warszawa: Aletheia, trad. T. Komendant, 1999.

9 Diferentes enfoques sobre el tema del orden social basado en normas y roles han sido presentados en los capítulos anteriores de la tesis. Ver también: KOCHANOWSKI, J. «Płeć, seksualność i kondycja postkolonialna. Queer studies a sprawa polska» (El género, la sexualidad y la condición poscolonial. Estudios queer en el contexto polaco). En: ŚLANY, K., STRUŻIK, J. y WOJNICKA, K. (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). Op. cit., pág. 75, y KOZŁOWSKA, M. «Kobiecość i męskość – współczesna rewizja stereotypu rodzaju». En: BARTOSZ, B. (comp.) *Kobiecość i męskość. Komunikacja, relacje, społeczeństwo* (Feminidad y masculinidad. Comunicación, relaciones, sociedad). Warszawa: Eneteia, 2011, págs. 49-49.

10 El tema de la aversión social a las ideas feministas igualitarias ha sido estudiado en capítulos anteriores. Ver también: FALUDI, S. *Backlash...* Op. cit.

11 El planteamiento de la condición poscolonial polaca ha sido presentado más ampliamente en el Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.1. Intervenciones e intuiciones feministas: terminología.

12 Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado 03.3.1.2. Políticas de género en Polonia a principios del siglo XXI.

04.1. Instrucción de uso

Datos técnicos: veinticinco impresiones en blanco y negro sobre cartón de 50×35 cm + muebles + objetos cotidianos de la casa.

Fecha de creación: 2009.

Exposiciones:

- 19-04/01-05-2009, exposición colectiva *Postitución*, La Maison de la Lanterne Rouge, c. Ballesta, 4, 28004 Madrid.
- 02-02/03-03-2010, exposición colectiva *MAC+i 09*, Centro Cultural MIRA, Camino de las Huertas, 42, 28224 Pozuelo de Alarcón, Madrid.
- 01-11/07-12-2012, exposición individual *Instrucción de uso*, El Aljibe de San Pedro, c. Constitución, 710, 82000 Mazatlán, Sinaloa, México. La exposición del proyecto ha sido apoyada por el Instituto de Adam Mickiewicz, en Varsovia, como parte del programa Arte polaco en el mundo.

El proyecto, inicialmente, fue creado como parte de una acción artística colectiva que se llevó a cabo en Madrid, en abril de 2009. Doce artistas emergentes internacionales intervinieron en doce espacios –diez habitaciones y dos baños– de la primera planta de La Maison de la Lanterne Rouge, es decir, el antiguo prostíbulo Kiss en la calle Ballesta, conocido como centro informal de la prostitución madrileña.

La intervención colectiva en el espacio se realizó bajo el título *Postitución*, haciendo clara referencia a la prostitución que en aquel espacio se ejerció. Las habitaciones se convirtieron en contenedoras de diferentes historias, interpretaciones y enfoques artísticos, jugando con el peculiar contexto del lugar.

La habitación donde se realizó el proyecto «Instrucción de uso» medía unos 12 m² y contaba con una ventana, un bidé y un lavabo. En ella se colocaron diferentes muebles (mesita, silla, colchón) y objetos típicos de una casa (cortinas, lámpara, alfombrilla, cuadro, jarrón con flores, espejo, libros, planta con tiesto, revista, bolígrafo, cubiertos, vaso, toalla). Introduciendo unos arreglos y una iluminación adecuada, se creó un ambiente acogedor, agradable e íntimo.

Al lado de cada mueble y objeto se colgó una impresión en blanco y negro con una breve definición del objeto y una instrucción de uso, que indicaba de manera detallada como usarlo para hacerle daño a alguien. Los textos tenían un carácter despersonalizado,

instructivo y muy exacto –similar al lenguaje de un diccionario o de un texto científico–.

El concepto fue esconder lo violento detrás de una ilusión de normalidad para demostrar la falsedad de las apariencias y la dualidad de la naturaleza de las cosas.¹³ Al mirar este interior hogareño más de cerca, resulta claro que ahí un libro no se lee, sino se tira contra alguien; con el tenedor no se come, sino se clava en el cuello; el lavabo no sirve para lavarse las manos, sino para romper una cabeza. Y de igual manera, la cama no era para dormir, sino para violar.

De esta forma, la «normalidad» resulta ser una realidad efímera construida a base de violencia, despersonalización y objetualización, llena de relaciones abusivas entre víctimas y torturadores, dominadores y dominados. Al final, nada es lo que parece en principio.

El proyecto abre numerosas posibilidades de interpretación, desde literales hasta metafóricas. Se puede referir directamente a la prostitución, entendida como violencia y objetualización, tanto en el contexto sexual como en el contexto social, o bien a la violencia doméstica y sus vínculos con las normas

13 En la obra se puede observar vínculos con las propuestas dedicadas a las cuestiones de la violencia de género, directos o simbólicos, tanto en el texto como en las imágenes. Entre ellas se puede resaltar *Torture of Women* (Torturas de las mujeres, 1976), de Nancy Spero, *Lustmord* (Violación-asesinato, 1993-1994), de Jenny Holzer, *Death of the Housewife* (La muerte de la ama de casa, 1974), de Kate Walker, «Heart-shaped Bruise» (Moratón en forma de corazón, 1980), de la serie *Ballad of Sexual Dependency* (Balada sobre la dependencia sexual), de Nan Goldin, *Belt of Faithfulness* (Cinturón de fidelidad, 1995), de Arevik Arevshatyan, o *Bitch* (Perra, 1995), de Sarah Lucas –representaciones de la objetualización y humillación relacionada con el rol inferior de la mujer–. El concepto de la ambigüedad de las apariencias aparece también en la obra *In All My Dreams, it Never is Quite as it Seems* (En todos mis sueños, nada es lo que parece, 2002), de Rovena Agolli, que muestra a una pareja joven y feliz, abrazada, sentada en el sofá. Solo al mirar de cerca se notan los moratones de sus caras, que revelan la relación violenta y abusiva entre los novios. Asimismo, en la obra *Princessa* (2009), de Itandehuitl Orta Rosales, una forma gráfica, ornamental y bonita que decora las paredes de una habitación dándole un aspecto parecido a un palacio de princesa, resulta estar compuesta de personajes haciendo labores físicas duras, de limpieza y servicio. Entre los antecedentes polacos cabe mencionar el enfoque de Maria Pinińska-Bereś, quien expresaba la objetualización de la mujer mediante representaciones de objetos domésticos y aplicando la estrategia de la ambigüedad de la primera impresión (*Czy kobieta jest człowiekiem?* [¿Es una mujer un humano?, 1973]). Esta estrategia fue posteriormente aplicada por Anna Okresko, en *Malarki – żony dla malarzy* (Pintoras, esposas para pintores, 2003), donde la artista revela el sexismo y la discriminación escondidos en unos textos de color rosa pintados de manera infantil. Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo, y Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado: 03.3.3.2. Artistas polacas emergentes 2010-2015.

de la cultura patriarcal.¹⁴ Buscando unos significados más simbólicos surge el concepto de la violencia del sistema, es decir, todos los procesos dentro del capitalismo que generan las desigualdades económicas y fuerzan así a las personas a hacer cosas contra su voluntad para conseguir el nivel de vida deseado. Por último, el proyecto se puede referir a la violencia social, o bien al ya mencionado «poder social», es decir la presión por cumplir las normas y roles que dan una apariencia de «correcto» y «bueno», pero muchas veces se paga con sufrimiento.

En cuanto a los objetivos, la propuesta se acerca al planteamiento característico para el arte crítico de los años noventa¹⁵ –pretende causar polémica cuestionando el orden existente y revelando lo invisible, marginado, camuflado–.

La instalación principalmente fue creada para un espacio concreto y se basó en la relación con la historia del lugar. Sin embargo, la obra puede funcionar fuera de ese contexto, y adquirir una dimensión más universal. De hecho, posteriormente, el proyecto se adaptó a otros espacios y condiciones expositivas. Durante la exposición colectiva *MAC+i 09*, en el Centro Cultural MIRA de Pozuelo de Alarcón, en 2010, se presentó una versión reducida, ajustada a una gran sala, compartida con otros artistas, (donde no existía la posibilidad de organizar una habitación separada). En México, fue expuesta en una galería ubicada en el sótano de un piso particular.

Merece la pena resaltar que el proyecto provocó diversas reacciones en las localidades donde se presentó. En Madrid, fue reconocido e interpretado de diferentes maneras, pero siempre se tuvo en cuenta su carácter conceptual y metafórico. Sin embargo, en México, hubo una fuerte tendencia de entenderlo de modo literal, es decir, como unas instrucciones detalladas para sádicos. En cambio, en Polonia, se captó su carácter conceptual, aunque, hasta ahora, no se logrado exponer debido a su naturaleza controvertida y arriesgada.

14 Según las estadísticas de violencia doméstica en Polonia, las mujeres forman aproximadamente el 85 % de las víctimas, y solo el 5 % de los agresores. Ver: *Przemoc w rodzinie* (Violencia doméstica). En: la página web oficial de la Policía de Polonia, policja.pl. Disponible en: <http://statystyka.policja.pl/st/wybrane-statystyki/przemoc-w-rodzinie/50863,Przemoc-w-rodzinie.html> (acceso: 10-03-2015).

15 Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.1. El arte crítico, el arte feminista: terminología; 03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura: contexto de la investigación, y 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

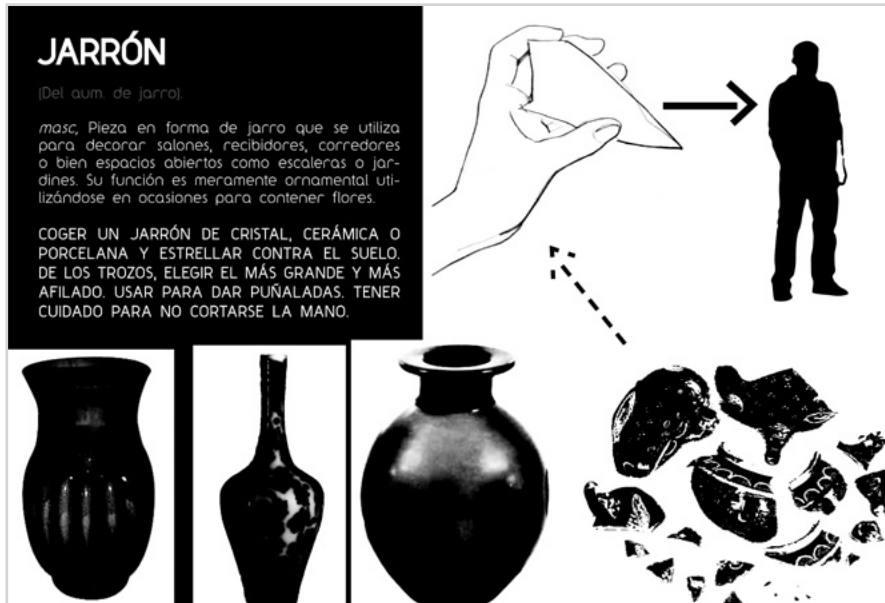
Instrucción de uso,
impresiones en
blanco y negro
sobre cartón,
70×50cm

JARRÓN

(Del aum. de jarro).

masc, Pieza en forma de jarro que se utiliza para decorar salones, recibidores, corredores o bien espacios abiertos como escaleras o jardines. Su función es meramente ornamental utilizándose en ocasiones para contener flores.

COGER UN JARRÓN DE CRISTAL, CERÁMICA O PORCELANA Y ESTRELLAR CONTRA EL SUELO. DE LOS TROZOS, ELEGIR EL MÁS GRANDE Y MÁS AFILADO. USAR PARA DAR PUÑALADAS. TENER CUIDADO PARA NO CORTARSE LA MANO.



LÁMPARA

(De lámpada).

fem, Utensilio o aparato que, colgado o sostenido sobre un pie, sirve de soporte a una o varias luces artificiales y despiden luz.

DEJAR LA LÁMPARA ENCENDIDA DURANTE APROXIMADAMENTE 20 MINUTOS PARA QUE SE CALIENTE BIEN. MIENTRAS SE ESPERA, PREPARAR A UNA PERSONA PARA QUE ESTÉ INMÓVIL Y NO GRITE. ASEGURARSE DE QUE ÉSTA NO PUEDA HUIR. LA LÁMPARA RECALENTADA SE ACERCARÁ A LA PIEL Y SE APRETARÁ FUERTEMENTE. ESPERAR UNOS SEGUNDOS. SEPARAR DE LA PIEL RÁPIDAMENTE. REPETIR EN OTRA PARTE DE CUERPO.



ALFOMBRA

(Del ár. hisp. alhánbal, especie de poyol o tapiz para estrados, aún muy usado en Marruecos, y este del ár. clás. hanbal, pieliza usada).

fem, Tejido de lana o de otras materias, y de varios dibujos y colores, con que se cubre el piso de las habitaciones y escaleras para abrigo y adorno.

ATAR MANOS Y PIES DE UNA PERSONA PARA QUE NO SE PUEDA MOVER, PONERLA EN EL SUELO Y ENVOLVERLA EN LA ALFOMBRA. NO HACE FALTA ATAR LA ALFOMBRA. DAR PATADAS FUERTES, PREFERIBLEMENTE ENCIMA DE LA CINTURA. REPETIR VARIAS VECES Y DESENDEROLLAR LA ALFOMBRA.



LAVABO

[Del lat. lavabo, lavaré, la pers. de sing. del fut. imperf. de indic. de lavare].

masc. Recipiente sobre el que se vierte el agua, fabricado tradicionalmente en porcelana, hoy se encuentran de las más diversas formas y materiales, tales como metal, gres o vidrio. Los lavabos actuales llevan uno ó dos grifos que están conectados a la fontanería del edificio y suministran agua fría y caliente. En su parte inferior tienen una válvula de desagüe, conectada al saneamiento por la que se evacúa el agua usada.

COGER LA CABEZA DE UNA PERSONA INMOVILIZADA FUERTEMENTE POR EL PELO Y DAR GOLPES CONTRA EL BORDE DEL LAVABO. NO HACE FALTA REPETIR MÁS QUE 5 Ó 6 VECES. SI QUEDA SANGRE EN EL LAVABO, LIMPIARLA CON UNA ESPONJA CON AGUA Y DETERGENTE.



SILLA

[Del lat. sella].

fem. Asiento con respaldo, por lo general con cuatro patas, y en que solo cabe una persona.

PONER LA SILLA EN UN SUELO ESTABLE. PONER UNA PERSONA SENTADA EN LA SILLA, PONER SUS MANOS DETRÁS DEL RESPALDO Y ATAR CON UNA CUERDA. ASEGURARSE DE QUE NO SE PUEDE LIBERAR. SI GRITA, PONERLE UN TRAPO EN LA BOCA. ASÍ PREPARADA, LA PERSONA ES DE USO LIBRE.

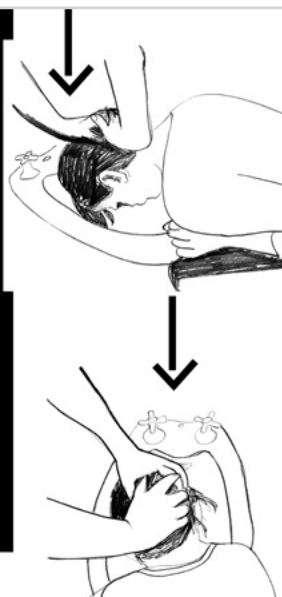


BIDET, BIDÉ

[Del fr. bidet, caballito].

masc. Recipiente bajo con agua corriente y desagüe, generalmente fabricado de porcelana o loza.

LLENAR EL BIDET CON EL AGUA. PONER UNA TOALLA EN EL SUELO PARA DESPUÉS NO TENER QUE LIMPIAR. COGER CABEZA Y PONERLA BOCA ABAJO EN EL AGUA. NO PERMITIR QUE SALGA. DESPUÉS DE UN MINUTO SACAR UNOS SEGUNDOS Y VOLVER A PONERLA EN EL AGUA COMO ANTES, REPETIR HASTA QUE TE ABURRAS. PONER LA PERSONA CON SU CABEZA MOJADA EN LA TOALLA QUE TIENES EN EL SUELO.



BOLÍGRAFO

(De bola y -grafo).

masc, Instrumento para escribir que tiene en su interior un tubo de tinta especial y, en la punta, una bolita metálica que gira libremente.

COGER UN BOLÍGRAFO CON LA PUNTA DIRIGIDA HACIA EL CUELLO DE UNA PERSONA Y DAR GOLPES MUY FUERTES Y NUMEROSOS. SE RECOMIENDA APUNTAR A LA AORTA LO MÁS PRECISO POSIBLE Y, PARA LOGRAR UN EFECTO MÁS RÁPIDO, CONCENTRAR TODAS LAS PUÑALADAS EN UN SOLO PUNTO DEL CUELLO.

cuello

aorta

precisamente

golpes numerosos



CORTINA

(Del lat. cortina).

fem, Tela que por lo común deja pasar la luz de la ventana pero dificulta la visión desde el exterior.

ARRANCAR LA CORTINA DE LA VENTANA, ENROLLARLA HASTA QUE FORME UNA CUERDA GORDA Y ENROSCAR ALREDEDOR DEL CUELLO DE UNA PERSONA PARA QUE APRIETE LA LARINGE. AUMENTAR LA FUERZA GRADUALMENTE HASTA QUE SE LE CANSEN LAS MANOS. DEJAR LAS MANOS DESCANSAR UNOS MINUTOS Y REPETIR. SI ES UNA CORTINA LARGA TAMBIÉN SE PUEDE USAR PARA ATAR A LA PERSONA.

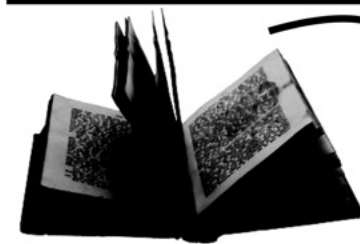


LIBRO

(Del lat. liber, libri).

masc, Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen.

SI SE PUEDE, ELEGIR EL MÁS GRANDE Y PESADO POSIBLE. SI NO SE PUEDE ELEGIR, COGER CUALQUIERA. ASEGURARSE DE QUE SEA UN LIBRO AL QUE NO LE PASA NADA SI SE ROMPE. COGER EL LIBRO EN LA MANO Y TIRAR FUERTEMENTE HACIA LA PERSONA, PREFERIBLEMENTE A DISTANCIA CORTA. EL ESFUERZO SE REALIZARÁ CON EL HOMBRO, NO CON EL CODO, PARA DAR MÁS FUERZA AL IMPULSO Y EVITAR DOLORS POSTERIORES. SE RECOMIENDA APUNTAR A LA CABEZA O, AL MENOS, POR ENCIMA DE LA CINTURA. SI LE HA PASADO ALGO AL LIBRO, BUSCAR DIRECCIÓN DE UN encuadernador EN LAS PAGINAS AMARILLAS Y LLAMAR LO MÁS PRONTO POSIBLE.

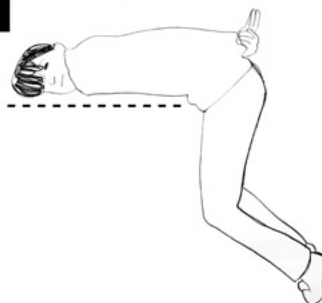


MESA

(Del lat. mensa).

fem, Mueble, por lo común de madera, que se compone de una o de varias tablas lisas sostenidas por uno o varios pies.

PONER UNA PERSONA BOCA ABAJO EN LA MESA CON LAS MANOS DETRÁS DE LA ESPALDA Y LAS PIERNAS EN EL SUELO. ATAR LAS MANOS Y LAS PIERNAS CON UNA CUERDA. AGARRAR PARA QUE NO SE MUEVA. SI GRITA, PONERLE UN TRAPO EN LA BOCA. ASÍ PREPARADA, LA PERSONA ES DE USO LIBRE.

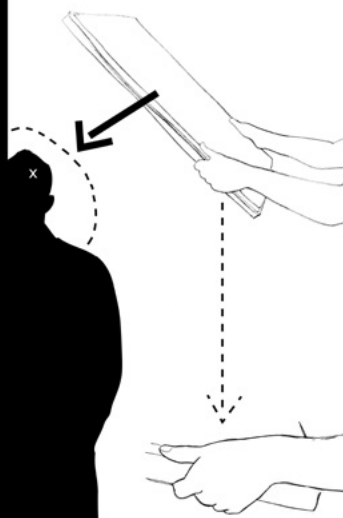


OBRA DE ARTE

(Del lat. ars, artis, y este calco del gr. τέχνη).

fem, En el arte, una obra de arte (ó pieza artística u obra) es una creación que ha sido hecha con la finalidad de o bien ser un objeto de belleza en sí mismo o bien una expresión simbólica o bien la representación de un concepto determinado.

DESCOLGAR LA OBRA DE LA PARED, COGER CON LAS DOS MANOS Y GOLPEAR CONTRA LA CABEZA DE UNA PERSONA. SI ES UN LIENZO ENMARCADO, GOLPEAR PREFERIBLEMENTE CON EL MARCO, NO CON EL LIENZO, PARA EVITAR DAÑAR LA PINTURA. REPETIR VARIAS VECES Y COLGAR LA OBRA EN SU LUGAR.

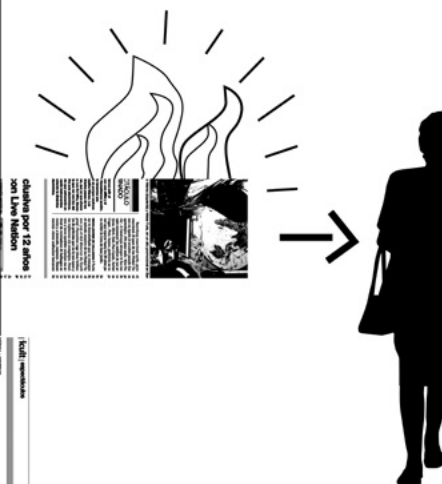


PERIÓDICO

(Del lat. period-icus, y este del gr. περιόδικος).

masq, Publicación que sale diariamente.

CON UN PERIÓDICO, FORMAR UN ROLLO, ENCENDER CON UN MECHERO Y ACERCAR A LA PARTE ELEGIDA DEL CUERPO DE UNA PERSONA INMOVILIZADA. NO ACERCAR EL PERIÓDICO DEMASIADO Y NO MOVERLO MUY RÁPIDO PARA QUE NO SE APAGUE EL FUEGO. TENER CUIDADO PARA NO QUEMARSE LA MANO.



PLANTA CON TIESTO

[Del lat. *planta*]

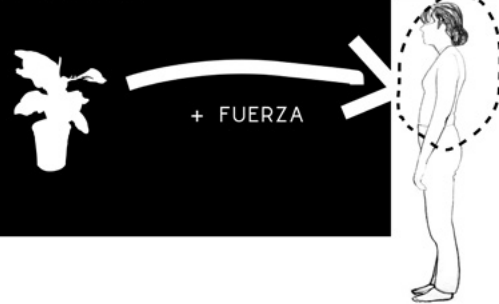
fem, Ser orgánico que crece y vive, pero no muda de lugar por impulso voluntario.

[Del lat. *testum*]

masc, Maceta (recipiente de barro para criar plantas).



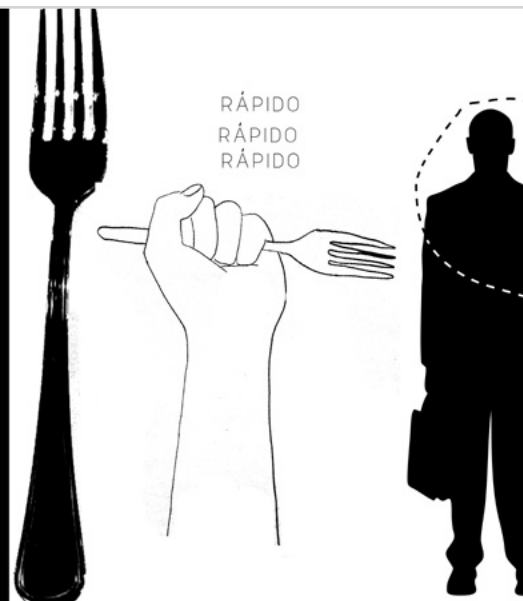
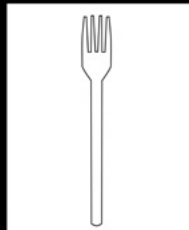
COGER UN TIESTO CON UNA PLANTA, EL MÁS PESADO POSIBLE, Y TIRAR FUERTEMENTE HACIA UNA PERSONA, A CORTA O LARGA DISTANCIA. SE RECOMIENDA APUNTAR A LA CABEZA O POR LO MENOS POR ENCIMA DE LA CINTURA. SI SE ROMPE EL TIESTO, LOS TROZOS SE PUEDE USAR PARA DAR PUÑALADAS. SI SE CAE LA TIERRA, LIMPIARLA CON UNA ASPIRADORA O UNA ESCOBA.



TENEDOR

masc, Instrumento de mesa en forma de horca, con dos o más púas y que sirve para comer alimentos sólidos.

COGER UN TENEDOR Y EMPUJAR CON FUERZA, BASTANTE RÁPIDO HACIA UNA PERSONA, APUNTAR LO MAS CERCA POSIBLE DE SU CABEZA O CUELLO. SI EL TENEDOR SE ENSUCIA CON SANGRE, LAVARLO CON AGUA CALIENTE Y DETERGENTE LAVAPLATOS.

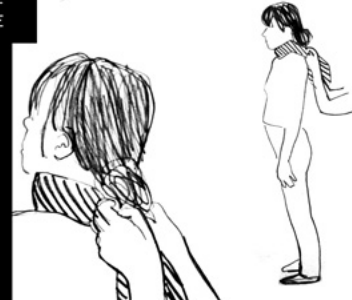
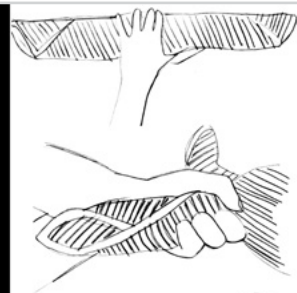


TOALLA

[Del ant. *tobaja*, y este del germ. **thwahi*ð].

fem, Pieza de felpa, algodón u otro material absorbente, por lo general rectangular.

PONER UNA TOALLA EN UN SOPORTE ESTABLE, DOBLARLA VARIAS VECES HASTA FORMAR UN ROLLO. ENROLLARLA ALREDEDOR DEL CUELLO DE UNA PERSONA PARA QUE APRIETE LA LARINGE. COGER LA TOALLA FUERTEMENTE Y SEGUIR AUMENTANDO LA FUERZA. REPETIR. USO ADICIONAL: PONER LA TOALLA EN LA BOCA DE LA PERSONA SI ÉSTA NO QUIERE DEJAR DE GRITAR. BASTARÁ CON EMPUJAR FUERTEMENTE HACIA DENTRO. TAMBIÉN SE PUEDE PONER UNA TOALLA EN LA CABEZA DE UNA PERSONA CUBRIÉNDOLE OJOS, PARA QUE NO VEA.

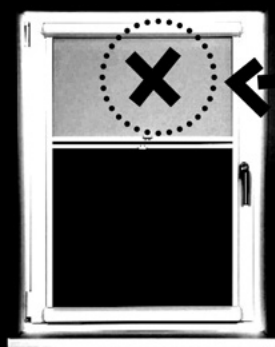


VENTANA

[Del lat. ventus].

fem. Abertura más o menos elevada sobre el suelo, que se deja en una pared para dar luz y ventilación.

COGER EL PELO DE UNA PERSONA FUERTEMENTE, ACERCARLA A LA VENTANA Y DARLE CON LA CABEZA RÁPIDAMENTE CONTRA EL CRISTAL. SI NO SE ROMPE EL CRISTAL, REPETIR CON MÁS FUERZA. SI SE HA ROTO, BARRER LOS TROZOS DEL CRISTAL Y LIMPIAR LA SANGRE CON AGUA Y DETERGENTE. NO CAMINAR POR ALLÍ DESCALZO PARA NO CORTARSE UN PIE.



MUY FUERTE



CAMA

[Del lat. de San Isidoro cama, por camba].

fem. Conjunto formado generalmente por un armazón de madera o metal con jergón o colchón, almohada, sábanas y otras ropas.

Las camas se presentan en un amplio abanico de formas y tamaños. Las primeras eran poco más que pilas de paja o algún otro material natural que se extendían por la noche sobre el suelo y se recogían durante el día.

Un avance importante lo constituyó el elevarlas para evitar inundaciones, suciedades e infecciones.

Una cama es un mueble destinado a que las personas se acuesten en él.

ÚTIL PARA NUMEROSAS ACTIVIDADES, COMO POR EJEMPLO: ATAR, ESTRANGULAR CON ALMOHADA, GOLPEAR, APLASTAR, TENER ACTO SEXUAL.

☒ ATAR

☒ ESTRANGULAR

☒ TENER SEXO





SEXO

[Del lat. *sexus*].

masc, Placer venéreo. El acto sexual, también llamado relación sexual, es el conjunto de comportamientos más o menos complejos que realizan dos o más seres de distinto o igual sexo, que generalmente suele concluir en el coito. Se destacan varias posiciones sexuales (ver instrucciones correspondientes).

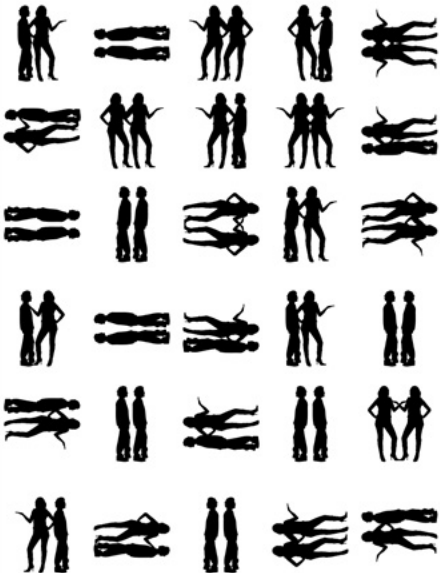
EN CASO DE QUE UNA PERSONA NO QUIERA PARTICIPAR EN UN ACTO SEXUAL, SE RECOMIENDA HACERLA INGERIR ALCOHOL, DROGAS, MEDICAMENTOS O TRANQUILIZANTES HASTA ALCANZAR LA SOBREDOSIS. SI ES NECESARIO, ATARLA O, EN CASO EXTREMO, DARLE UN GOLPE FUERTE EN CABEZA PARA QUE PIERDA LA CONSCIENCIA (NO SE RECOMIENDA YA QUE LIMITA LAS POSIBILIDADES DE USO DURANTE EL ACTO Y DISMINUYE LA CANTIDAD DE SENSACIONES SEXUALES).

POSICIÓN SEXUAL

[Del lat. *positio*, -ōnis].

fem, Forma de relaciones sexuales y otros actos sexuales entre personas. Generalmente los actos sexuales se describen según las posturas que los participantes adoptan en ellos.

Una cama es el lugar más común donde las personas tienen relaciones sexuales. Pero también se pueden realizar en muebles comunes (mesas, sillas, etc.) o en muebles o aparatos eróticos, esto es, diseñados específicamente para ser utilizados en las prácticas sexuales o como parte de actividades relacionados con el sexo (para "sexo" ver definición correspondiente).



POSICIÓN 01

PENETRADOR ENCIMA CON PENETRACIÓN FRONTAL

Estas posturas son normalmente de penetración vaginal, aunque algunas valen también para penetración anal. La postura básica es la del misionero. En ella el miembro copulado está tumbado sobre su espalda con las piernas abiertas. La persona que penetra se sitúa encima de la otra, encarándola.



POSICIÓN 02

PENETRANDO DESDE ATRÁS

Postura del perro: la persona que va a ser penetrada se apoya sobre sus cuatro extremidades con sus piernas ligeramente separadas, mientras que la persona que va a hacer la penetración se pone encima del receptor y le inserta el pene por detrás en la vagina o el ano.



POSICIÓN 03

PENETRADO ENCIMA

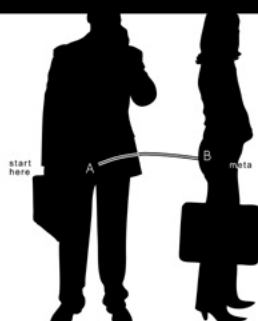
La persona que penetra está tumbada sobre su espalda mientras que el recipiente está de rodillas sobre la otra y encarándola. Esta postura se llama a veces del vaquero o vaquera. Igual que la anterior salvo que la persona copulada le da la espalda a la otra. Esta postura se llama a veces del vaquero al revés o vaquera al revés.



POSICIÓN 04

DE PIE

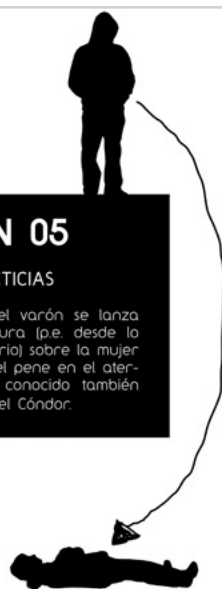
En la postura de base ambos miembros del coito se dan la cara. También hay múltiples variantes de espaldas, apoyándose la mujer contra la pared o doblando la espalda y apoyando los codos en una mesa.



POSICIÓN 05

POSTURAS FICTICIAS

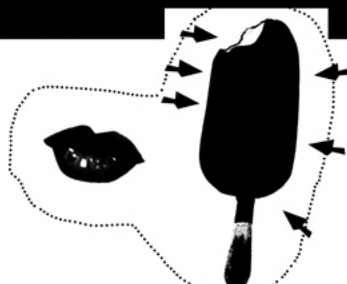
Salto del tigre: el varón se lanza desde cierta altura (p.e. desde lo alto de un armario) sobre la mujer introduciéndole el pene en el aterrizaje. En Chile conocido también como el Vuelo del Cóndor.



POSICIÓN 06

POSTURAS DE SEXO ORAL

Se denomina sexo oral a la estimulación genital con la boca. Las posturas de sexo oral más comunes son felación (estimulación con la boca de los genitales masculinos), cunnilingus (estimulación con la boca los genitales femeninos) y 69 (los dos participantes en la relación sexual se estimulan mutuamente los genitales con la boca).



CASA

(Del lat. casa, choza).

1. *fem*, EDIFICIO PARA HABITAR.
2. *fem*, EDIFICIO DE UNA O POCAS PLANTAS DESTINADO A VIVIENDA UNIFAMILIAR, EN OPOSICIÓN A PISO.
3. *fem*, PISO (VIVIENDA).
4. *fem*, EDIFICIO, MOBILIARIO, RÉGIMEN DE VIDA, ETC., DE ALGUIEN.
5. *fem*, FAMILIA (GRUPO DE PERSONAS QUE VIVEN JUNTAS).
6. *fem*, INSTITUCIÓN DE CARÁCTER SOCIOCULTURAL Y RECREATIVO QUE AGRUPA A PERSONAS CON VÍNCULOS GEOGRÁFICOS O INTERESES COMUNES, Y SU SEDE. *Casa de Cultura, Casa de Artistas.*





HABITACIÓN

1. *fem*, ACCIÓN Y EFECTO DE HABITAR.
2. *fem*, LUGAR DESTINADO A VIVIENDA.
3. *fem*, EN UNA VIVIENDA, CADA UNO DE LOS ESPACIOS ENTRE TABIQUES DESTINADOS A DORMIR, COMER, ETC.
4. *fem*, DORMITORIO.




OBJETO

(Del lat. obiectus).

1. *masc*, TODO LO QUE PUEDE SER MATERIA DE CONOCIMIENTO O SENSIBILIDAD DE PARTE DEL SUJETO, INCLUSO ESTE MISMO.
2. *masc*, AQUELLO QUE SIRVE DE MATERIA O ASUNTO AL EJERCICIO DE LAS FACULTADES MENTALES.
3. *masc*, COSA.





Instrucción de uso
en la exposición
colectiva *Postitución*,
La Maison de la
Lanterne Rouge,
Madrid, 2009





Instrucción de uso
 en la exposición
 colectiva MAC+i 09,
 Centro Cultural MIRA,
 Pozuelo de Alarcón,
 Madrid, 2010



04.2. Dom (Casa)

Datos técnicos: veintisiete impresiones en blanco y negro sobre cartón 70×50 cm + dibujos al carbón.

Fecha de creación: 2009.

Exposiciones:

- 01-07/30-07-2010, II Bienal Internacional de Arte Joven «Qui Vive?», ARTPLAY centre, c. Nizhnyaya Syromyatnicheskaya, 10, Moscú 105120, Rusia. La realización del proyecto ha sido apoyada por el Instituto de Adam Mickiewicz, en Varsovia, como parte de programa Arte polaco en el mundo.
- 25-11/14-12-2012, exposición individual *Dom – la casa*, Centro Cultural Valladolid, c. Belisario Domínguez, 53, 82000 Mazatlán, Sinaloa, México. La realización del proyecto ha sido apoyada por el Instituto de Adam Mickiewicz, en Varsovia, como parte de programa Arte polaco en el mundo.

‘Dom’ en polaco significa ‘casa’ y ‘hogar’. En Polonia, la casa suele ser un símbolo de mucha importancia; es una propiedad que refleja el nivel material, y también es un sinónimo de «familia», que según los criterios tradicionales refleja el estatus moral. La casa es un bastión de valores conservadores de la sociedad, lo aprobado por la Iglesia católica, lo reproducido por generaciones y lo considerado «normal». La expresión polaca «ser de una buena casa» o «crear una buena casa» quiere decir «ser una buena persona».

Tanto a nivel personal como social, la casa es un espacio excepcional, donde lo privado se combina –paradójicamente– con lo público. Por un lado es un lugar íntimo, protegido, personal, pero por otro es lo que nos representa de puertas para afuera y donde se ejecuta la fase crucial del entrenamiento cultural que define la identidad. En casa aprendemos lo que es y no es normal, lo que se exige y lo que no se acepta. Se nos enseña que las niñas juegan con muñecas y los niños con coches, que no se interrumpe cuando hablan los adultos y que no se ponen los codos en la mesa mientras se come. Aprendemos que la familia es un papá que manda, una mamá que cuida y unos hijos que obedecen. Que el baño sirve para bañarse, en la cama se duerme y en el sofá se sienta uno. En definitiva, aprendemos el orden de las cosas.

El concepto del proyecto *Dom* fue crear una representación de la casa, entendida como un espacio lleno de objetos cotidianos, debidamente ubicados. Sin embargo, estos objetos no se mostraban como tales, es decir,

cada uno se representaba apenas mediante unas líneas dibujadas con carboncillo en el suelo y las paredes, que delimitaban su lugar en el espacio. Al lado de las ubicaciones marcadas, estaba colgada en la pared una impresión en blanco y negro en soporte fijo de 70×50 cm, con una definición enciclopédica del objeto e ilustrada con una imagen de una persona situada como si estuviera haciendo uso de él (no obstante, el objeto no estaba presente en la ilustración). Las definiciones también determinaban un modelo femenino (la esposa) y otro masculino (el marido), así como un modelo deseado de familia (los padres y los hijos). Estos se explicaban del mismo modo que los demás objetos –descritos e ilustrados, de acuerdo con las exigencias tradicionales–.

El espectador entraba pues a la representación de una casa en la que todo gira alrededor del objeto –marcado por las líneas de carboncillo, descrito por las definiciones e ilustrado por las imágenes de personas–. Y, sin embargo, como ya se ha explicado, el objeto en sí no está presente. Las líneas marcaban y dividían el espacio de la casa pero, al estar dibujadas con carboncillo, eran efímeras. De hecho, iban desapareciendo a medida que los espectadores las pisaban y, a la vez, creaban una nueva imagen según donde estos caminaban.

De aquí surge el concepto de casa como representación de un mundo uniforme, con una sociedad basada en roles, paradigmas y reglas, donde un individuo se convierte en objeto y es obligado a adaptarse a lo establecido. La exigencia parece muy estricta pero, al mirar de cerca los trazos, se descubre que son simplemente líneas dibujadas –basta con pisarlas para destruirlas–. De este modo, el espectador entra en el espacio como un mero observador pero al mismo tiempo como alguien que puede decidir por sí mismo. Puede moverse donde le plazca, puede pisar las líneas e, incluso, dibujar nuevas formas. Es un contrapunto para los personajes de las ilustraciones –subordinados a las definiciones, controlados por las normas, domados por las exigencias de la sociedad.

La realidad invertida, donde los objetos y el orden son más importantes que las personas, donde todo se concentra en unas piezas que no están siquiera presentes, y donde las reglas, aunque efímeras, son el factor clave, sirve como punto de partida para una exploración tanto de la obligación

de seguir las reglas e instrucciones para ser «normal», como la convencionalidad de la «normalidad».¹⁶

Asimismo, en cuanto a los objetivos, al igual que *Instrucción de uso*, la obra intenta causar polémica, cuestionar el orden existente y revelar lo invisible, asumido e interiorizado, lo cual la asemeja al planteamiento del arte crítico en los años noventa.¹⁷

La instalación está diseñada para encerrarse en un espacio determinado, de paredes blancas, con características de piso (puertas, ventanas, etc.). Estas condiciones se cumplieron durante la exposición en la II Bienal Internacional de Arte Joven «Qui Vive?», en Moscú. No obstante, la obra se puede adaptar a otros espacios y condiciones expositivas, siempre y cuando sea posible construir la representación de una vivienda, aunque sea fragmentaria. Prueba de ello es que en la exposición *Dom – la casa*, en el Centro Cultural Valladolid de México, se construyó la representación de una casa en un espacio de dos paredes blancas, sin puertas ni ventanas.

En ambos casos se cumplió el objetivo de interactuar con el público, provocar polémica y cuestionar los mecanismos de control dentro del orden social establecido.

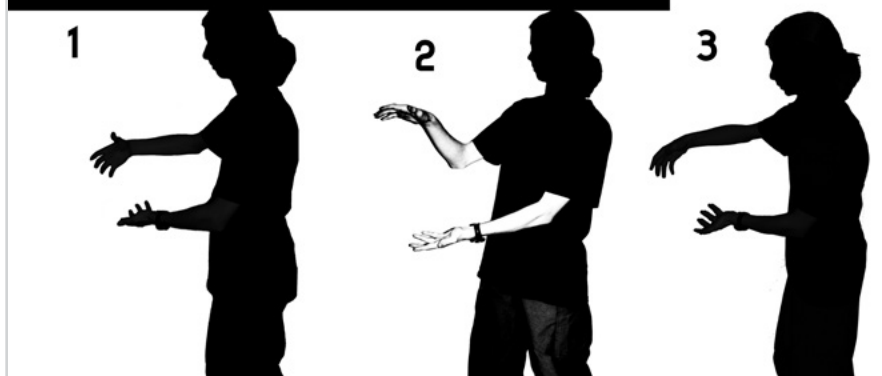
16 El proyecto *Dom* tiene claras similitudes formales con *Instrucción de uso*. En cuanto a la estrategia artística, se observan vínculos con las propuestas feministas basadas en el texto, como en *Women & Work: A Document on the Division of Labour in Industry* (Mujeres y trabajo: un documento sobre la división del trabajo en la industria, 1973-1975), de Margaret Harrison, Kay Hunt y Mary Kelly, y también con representaciones de la objetualización y encarcelamiento de las normas y roles de género en el contexto de los objetos cotidianos, como *Semiotics of the Kitchen* (Semiótica de la cocina, 1975), de Martha Rosler, *Sheet Closet* (Armario de sábanas, 1972), de Sandra Orgel, *Hatstand, Table, Chair* (Perchero, mesa, silla, 1969), de Allen Jones, *First bathroom (woman standing)* (Primero el baño [una mujer de pie], 1978), de Laurie Simmons o las propuestas de Maria Pinińska-Bereś: *Mój uroczny pokój* [Mi habitación preciosa, 1975], *Egzystencjaria* [Existenciarios, 1971-1992], *Gorsety* [Los corsés 1966-1967] y *Psychomebelki* [Psicomueblecitos, 1968-1969]]. Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo. El concepto de la disciplina como la herramienta invisible para mantener el orden social ha sido presentado también por Anna Jochymek en su obra *Bâton Fleurdelysé* (Bastón de Mariscal, 2013) y por Anna Bajorek en *Deadly Circle of Life* (El círculo mortal de la vida, 2013). Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado: 03.3.3.2. Artistas polacas emergentes 2010-2015.

17 Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.1. El arte crítico, el arte feminista: terminología, Apartado 03.2.2.2. Entre el capitalismo, la democracia y la censura: contexto de la investigación y Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

JARRÓN

(Del aum. de jarro).

masc. PIEZA EN FORMA DE JARRO QUE SE UTILIZA PARA DECORAR SALONES, RECIBIDORES, CORREDORES O BIEN ESPACIOS ABIERTOS COMO ESCALERAS O JARDINES. SU FUNCIÓN ES MERAMENTE ORNAMENTAL UTILIZÁNDOSE EN OCASIONES PARA CONTENER FLORES.



Dom (Casa),
impresiones en
blanco y negro
sobre cartón,
70×50 cm

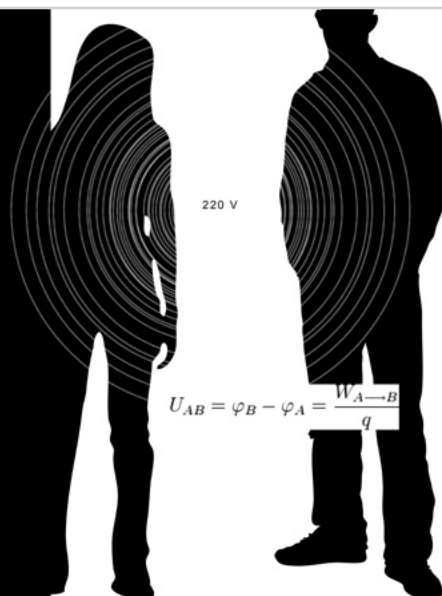
LÁMPARA

(De lámpada).

fem. UTENSILIO O APARATO QUE, COLGADO O SOSTENIDO SOBRE UN PIE, SIRVE DE SOPORTE A UNA O VARIAS LUCES ARTIFICIALES.

LAS LÁMPARAS ACTUALES VAN CONECTADAS A LA RED ELÉCTRICA Y CONSTAN DE LAS SIGUIENTES PARTES: 1) PIE O BÁCULO, Y BRAZO, LOS ELEMENTOS SUSTENTANTES; 2) PANTALLA O TULIPA, DE MATERIAL TRASLÚCIDO QUE DIFUMINA LA LUZ Y PROTEGE LA VISTA DE LA ILUMINACIÓN INTENSA; 3) BOMBILLA, QUE EN NÚMERO VARIABLE PROPORCIONAN LA ILUMINACIÓN.

POR SU FORMA, SE PUEDEN DISTINGUIR LÁMPARAS DE PIE (LAS QUE SE APOYAN EN EL SUELO), (LÁMPARAS DE MESA, AQUELLAS QUE SE SITUAN SOBRE MESAS), LÁMPARAS DE TECHO (LAS QUE SE CUELGAN DE LO ALTO).



SILLA

(Del lat. sella).

fem. ASIENTO CON RESPALDO, POR LO GENERAL CON CUATRO PATAS, Y EN QUE SOLO CABE UNA PERSONA. PUEDEN ESTAR ELABORADAS EN DIFERENTES MATERIALES: MADERA, HIERRO, FORJA, PLÁSTICO O UNA COMBINACIÓN DE VARIOS. SEGÚN SU DISEÑO PUEDE SER CLÁSICA, RÚSTICA, MODERNA, DE OFICINA, ETC.



SILLÓN

(Del lat. *sellā*)

masc. ASIENTO CON RESPALDO, IMPLICANDO APOYOS LATERALES PARA LOS BRAZOS COMÚNMENTE LLAMADOS CON EL MISMO NOMBRE: BRAZOS. PUEDE TENER VARIOS DISEÑOS Y COLORES. SE ENCUENTRA GENERALMENTE EN EL RECIBIDOR O EL SALÓN.

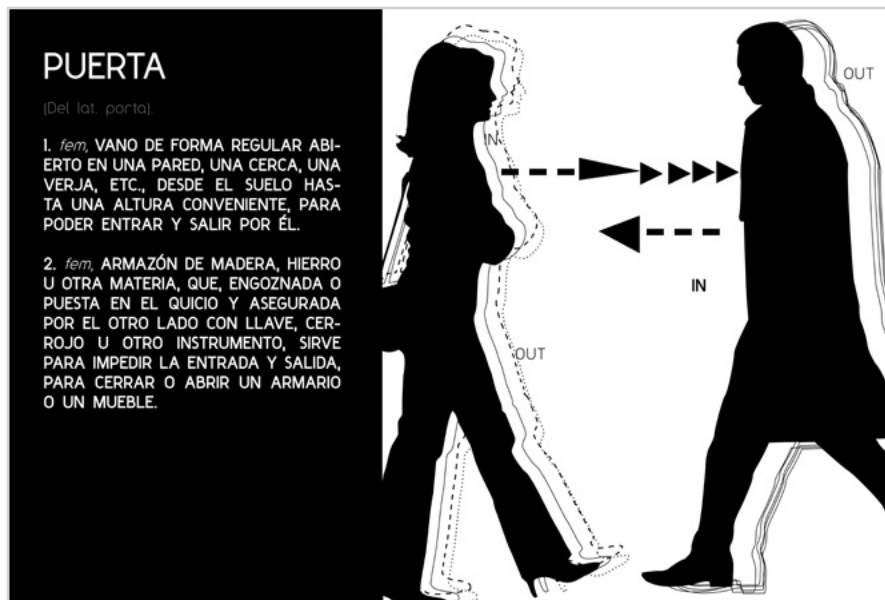


PUERTA

(Del lat. *porta*)

1. *fem.* VANO DE FORMA REGULAR ABIERTO EN UNA PARED, UNA CERCA, UNA VERJA, ETC., DESDE EL SUELO HASTA UNA ALTURA CONVENIENTE, PARA PODER ENTRAR Y SALIR POR ÉL.

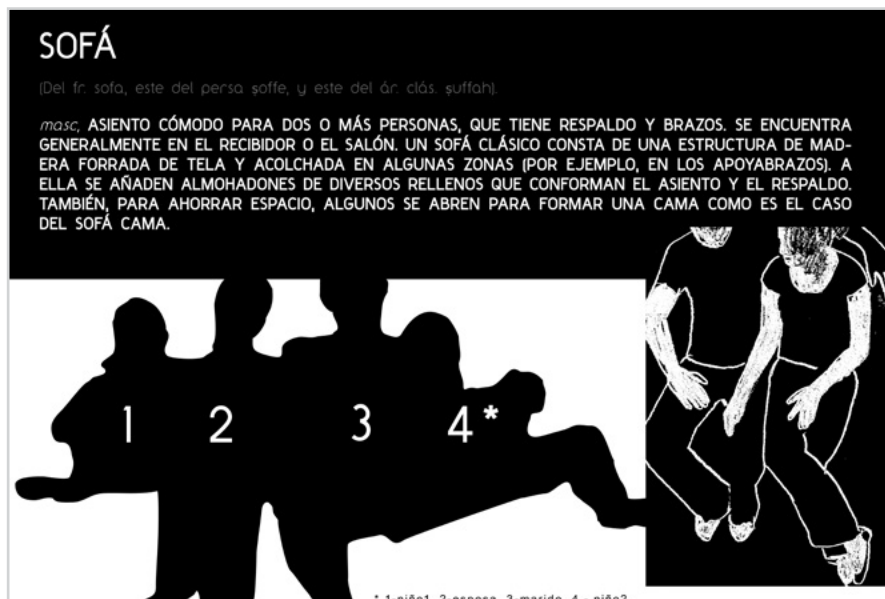
2. *fem.* ARMAZÓN DE MADERA, HIERRO U OTRA MATERIA, QUE, ENGOZNADA O PUESTA EN EL QUICIO Y ASEGURADA POR EL OTRO LADO CON LLAVE, CERROJO U OTRO INSTRUMENTO, SIRVE PARA IMPEDIR LA ENTRADA Y SALIDA, PARA CERRAR O ABRIR UN ARMARIO O UN MUEBLE.



SOFÁ

(Del fr. *sofa*, este del persa *šoffe*, y este del ár. clás. *ṣuffāh*)

masc. ASIENTO CÓMODO PARA DOS O MÁS PERSONAS, QUE TIENE RESPALDO Y BRAZOS. SE ENCUENTRA GENERALMENTE EN EL RECIBIDOR O EL SALÓN. UN SOFÁ CLÁSICO CONSTA DE UNA ESTRUCTURA DE MADERA FORRADA DE TELA Y ACOLCHADA EN ALGUNAS ZONAS (POR EJEMPLO, EN LOS APOYABRAZOS). A ELLA SE AÑADEN ALMOHADONES DE DIVERSOS RELLENOS QUE CONFORMAN EL ASIENTO Y EL RESPALDO. TAMBIÉN, PARA AHORRAR ESPACIO, ALGUNOS SE ABREN PARA FORMAR UNA CAMA COMO ES EL CASO DEL SOFÁ CAMA.



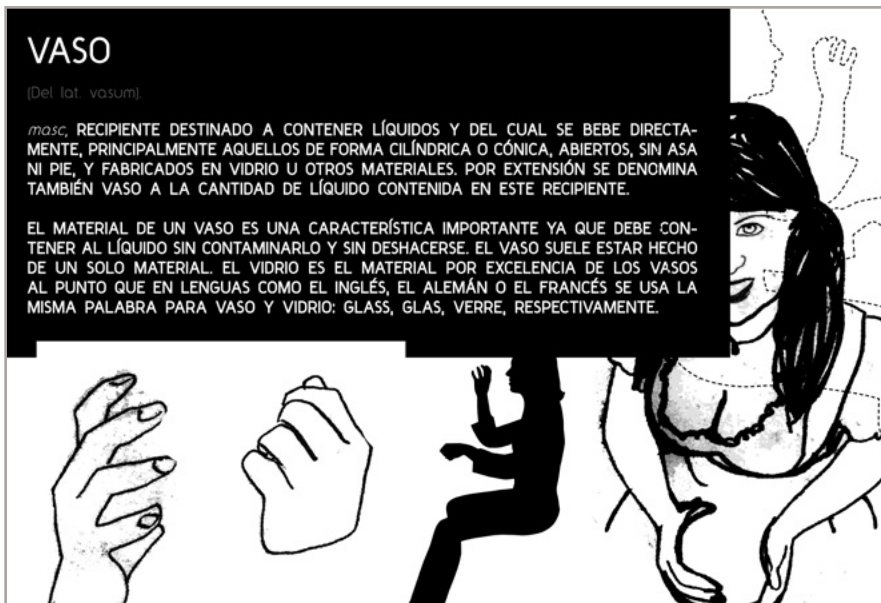
* 1-niño1, 2-esposa, 3-marido, 4 - niño2.

VASO

(Del lat. *vasum*).

masc, RECIPIENTE DESTINADO A CONTENER LÍQUIDOS Y DEL CUAL SE BEBE DIRECTAMENTE, PRINCIPALMENTE AQUELLOS DE FORMA CILÍNDRICA O CÓNICA, ABIERTOS, SIN ASA NI PIE, Y FABRICADOS EN VIDRIO U OTROS MATERIALES. POR EXTENSIÓN SE DENOMINA TAMBIÉN VASO A LA CANTIDAD DE LÍQUIDO CONTENIDA EN ESTE RECIPIENTE.

EL MATERIAL DE UN VASO ES UNA CARACTERÍSTICA IMPORTANTE YA QUE DEBE CONTENER AL LÍQUIDO SIN CONTAMINARLO Y SIN DESHACERSE. EL VASO SUELE ESTAR HECHO DE UN SOLO MATERIAL. EL VIDRIO ES EL MATERIAL POR EXCELENCIA DE LOS VASOS AL PUNTO QUE EN LENGUAS COMO EL INGLÉS, EL ALEMÁN O EL FRANCÉS SE USA LA MISMA PALABRA PARA VASO Y VIDRIO: GLASS, GLAS, VERRE, RESPECTIVAMENTE.

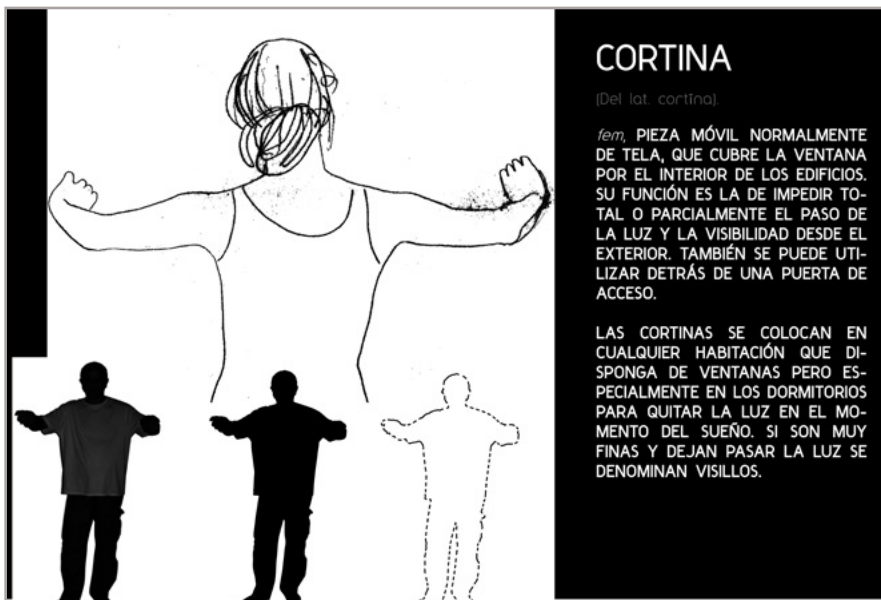


CORTINA

(Del lat. *curtina*).

fem, PIEZA MÓVIL NORMALMENTE DE TELA, QUE CUBRE LA VENTANA POR EL INTERIOR DE LOS EDIFICIOS. SU FUNCIÓN ES LA DE IMPEDIR TOTAL O PARCIALMENTE EL PASO DE LA LUZ Y LA VISIBILIDAD DESDE EL EXTERIOR. TAMBIÉN SE PUEDE UTILIZAR DETRÁS DE UNA PUERTA DE ACCESO.

LAS CORTINAS SE COLOCAN EN CUALQUIER HABITACIÓN QUE DISPONGA DE VENTANAS PERO ESPECIALMENTE EN LOS DORMITORIOS PARA QUITAR LA LUZ EN EL MOMENTO DEL SUEÑO. SI SON MUY FINAS Y DEJAN PASAR LA LUZ SE DENOMINAN VISILLOS.



LIBRO

(Del lat. *liber*, *libri*).

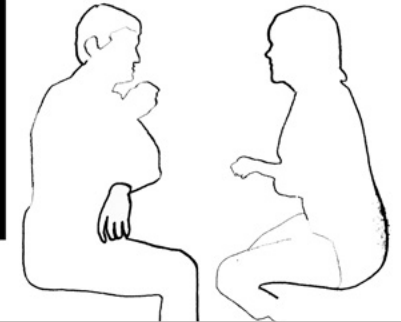
masc, CONJUNTO DE MUCHAS HOJAS DE PAPEL U OTRO MATERIAL SEMEJANTE QUE, ENCUADERNADAS, FORMAN UN VOLUME. SEGÚN LA DEFINICIÓN DE LA UNESCO, UN LIBRO DEBE POSEER 50 O MÁS HOJAS. SI TIENE MENOS DE 50 SERÍA UN FOLLETO. UN LIBRO PUEDE TRATAR SOBRE CUALQUIER TEMA. PARTES DEL LIBRO SON: 1) SOBRECUBIERTA, 2) LOMO, 3) GUARDAS, 4) PÁGINAS DE CORTESÍA, 5) ANTEPORTADA O PORTADILLA, 6) CONTRAPORTADA, 7) PORTADA, 8) CUERPO DE LA OBRA - HOJAS.



MESA

(Del lat. mensa).

fem. MUEBLE, POR LO COMÚN DE MADERA, QUE SE COMPONE DE UNA O DE VARIAS TABLAS LISAS SOSTENIDAS POR UNO O VARIOS PIES, Y QUE SIRVE PARA COMER, ESCRIBIR, JUGAR O DEJAR OBJETOS. LAS PARTES FUNDAMENTALES DE UNA MESA SON LA BASE (DE COSTUMBRE SON 4 PATAS) Y EL TABLERO HORIZONTAL. LA ALTURA NO SUELE TENER GRANDES OSCILACIONES, MOVIÉNDOSE ENTRE 75 Y 80 CENTÍMETROS.



OBRA DE ARTE

(Del lat. ars, artis, y este calco del gr. τέχνη).

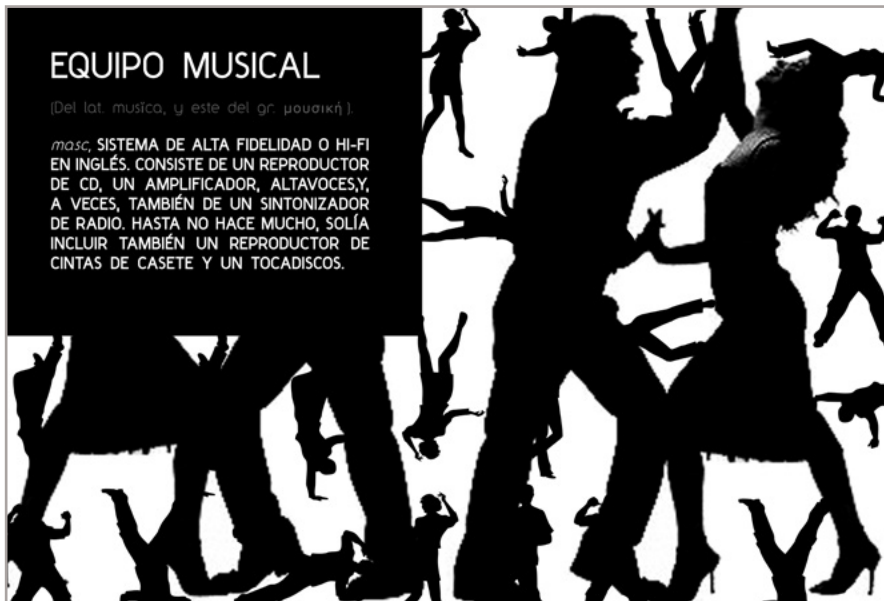
fem. LIENZO, LÁMINA, ETC., DE PINTURA. PINTURA ARTÍSTICA ES EL ARTE DE LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA UTILIZANDO PIGMENTOS MEZCLADOS CON OTRAS SUSTANCIAS ORGÁNICAS O SINTÉTICAS. EN ESTE ARTE SE EMPLEAN TÉCNICAS DE PINTURA Y CONOCIMIENTOS DE TEORÍA DEL COLOR. SE LO CUELGA EN PARED. SIRVE PARA MIRAR.




EQUIPO MUSICAL

(Del lat. musica, y este del gr. μουσική).

masc. SISTEMA DE ALTA FIDELIDAD O HI-FI EN INGLÉS. CONSISTE DE UN REPRODUCTOR DE CD, UN AMPLIFICADOR, ALTAVOCES, Y, A VECES, TAMBIÉN DE UN SINTONIZADOR DE RADIO. HASTA NO HACE MUCHO, SOLÍA INCLUIR TAMBIÉN UN REPRODUCTOR DE CINTAS DE CASETE Y UN TOCADISCOS.







PORTERO ELECTRÓNICO

[Del lat. Portarius y de electrón].

masc. CONJUNTO DE ELEMENTOS ELÉCTRICOS Y ELECTRÓNICOS DESTINADOS A GESTIONAR LAS LLAMADAS A LA PUERTA DE ENTRADA DE LA CASA, PISO O CHALET. TAMBIÉN LLAMADO PORTERO AUTOMÁTICO O INTERFÓN.

EN SU VERSIÓN MÁS BÁSICA SE TRATA DE UN INTERFONO DE DOBLE COMUNICACIÓN CALLE - CASA - CALLE, CON POSIBILIDAD DE ACCIONAR UN ABREPUERTAS ELÉCTRICO QUE DESBLOQUEA LA CERRADURA Y PERMITE QUE SE ABRA LA PUERTA PARA PERMITIR EL PASO AL INTERIOR.

VENTANA

[Del lat. ventus].

fem. VANO O HUECO ELEVADO SOBRE EL SUELO, QUE SE ABRE EN UNA PARED CON LA FINALIDAD DE PROPORCIONAR LUZ Y VENTILACIÓN A LA ESTANCIA CORRESPONDIENTE.

EL HUECO SE LIMITA CON DOS JAMBAS VERTICALES QUE LO ENMARCAN LATERALMENTE; CON UN ALFÉIZAR O VIERTEAGUAS QUE LO REMATA HORIZONTALMENTE SOBRE EL ANTEPECHO EN SU PARTE INFERIOR, Y CON UN DINTEL O CON UN ARCO QUE LO CIERRA POR LA PARTE SUPERIOR. TANTO EL DINTEL (TAMBIÉN DENOMINADO CARGADERO) COMO, EN SU CASO, EL ARCO, TIENEN POR MISIÓN SOPORTAR LAS CARGAS QUE PRODUCE LA PARTE DE MURO O PARED QUE GRAVITA SOBRE EL HUECO Y TRANSMITIRLAS A LAS JAMBAS.

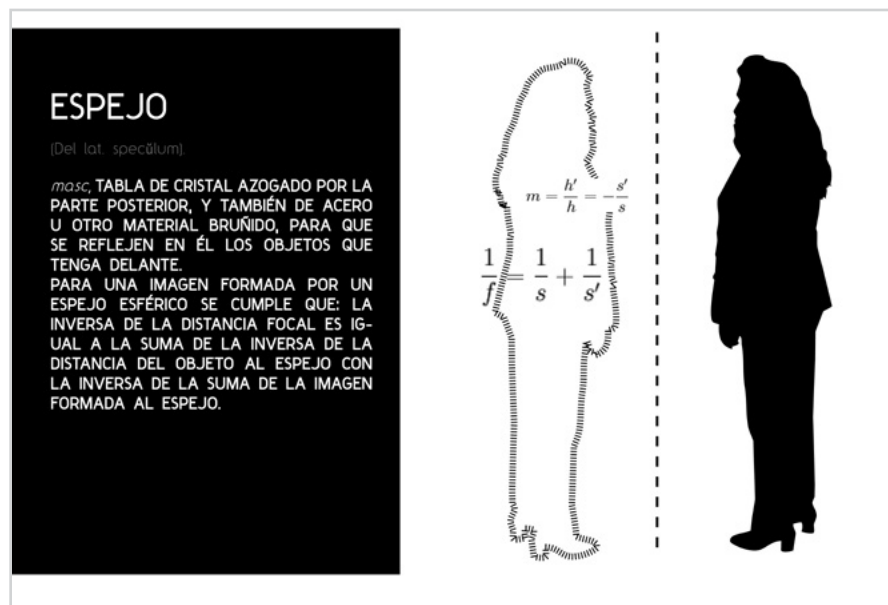
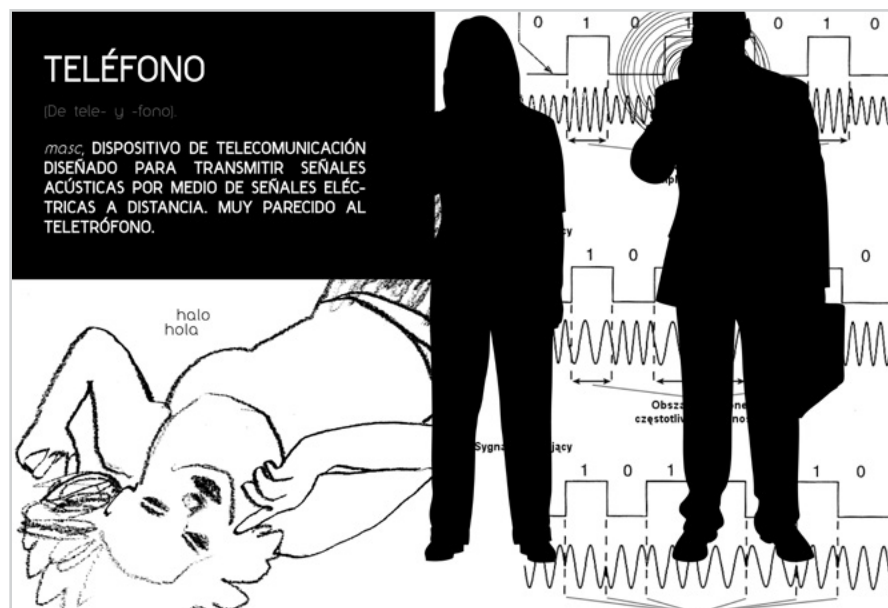


CAMA

[Del lat. de San Isidoro cama, por cama].

fem. CONJUNTO FORMADO GENERALMENTE POR UNA ARMAZÓN DE MADERA O METAL CON JERGÓN O COLCHÓN, ALMOHADA, SÁBANAS Y OTRAS ROPAS, DESTINADO A QUE LAS PERSONAS SE ACUESTEN EN ÉL. UNA CAMA ES UN MUEBLE QUE SE UTILIZA PARA DORMIR AUNQUE TAMBIÉN PUEDE USARSE PARA OTRAS ACTIVIDADES: LEER, SENTARSE, DESCANSAR, TENER SEXO, REPOSAR EN PERÍODOS DE ENFERMEDAD, ETC.





GATO

(*Felis silvestris catus*)

masc, MAMÍFERO CARNÍVORO DE LA FAMILIA DE LOS FÉLIDOS, DIGITÍGRADO, DOMÉSTICO, DE UNOS CINCO DECÍMETROS DE LARGO DESDE LA CABEZA HASTA EL ARRANQUE DE LA COLA, QUE POR SÍ SOLA MIDE DOS DECÍMETROS APROXIMADAMENTE. TIENE CABEZA REDONDA, LENGUA MUY ÁSPERA, PATAS CORTAS Y PELAJE ESPESO, SUAVE, DE COLOR BLANCO, GRIS, PARDO, ROJIZO O NEGRO. ES MUY ÚTIL EN LAS CASAS COMO CAZADOR DE RATONES.

SE COMUNICAN CON GEMIDOS, SILBIDOS, GRUÑIDOS Y ALREDEDOR DE UN CENTENAR DE DIFERENTES VOCALIZACIONES, ADEMÁS DEL LENGUAJE CORPORAL.



PERRO

(*Canis lupus familiaris*)

masc, MAMÍFERO DOMÉSTICO DE LA FAMILIA DE LOS CÁNIDOS, DE TAMAÑO, FORMA Y PELAJE MUY DIVERSOS, SEGÚN LAS RAZAS. TIENE OLFATO MUY FINO Y ES INTELIGENTE Y MUY LEAL AL HOMBRE.

SU TAMAÑO O TALLA, SU FORMA Y PELAJE ES MUY DIVERSO SEGÚN LA RAZA. POSEE UN OÍDO Y OLFATO MUY DESARROLLADOS, SIENDO ESTE ÚLTIMO SU PRINCIPAL ÓRGANO SENSORIAL. EN LAS RAZAS PEQUEÑAS PUEDE ALCANZAR UNA LONGEVIDAD DE CERCA DE 20 AÑOS, CON ATENCIÓN ESMERADA POR PARTE DEL PROPIETARIO, DE OTRA FORMA SU VIDA EN PROMEDIO ES ALREDEDOR DE LOS 15 AÑOS.



NIÑO

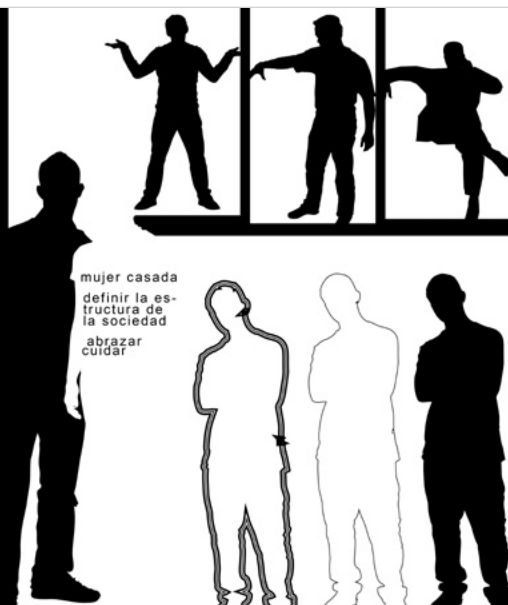
masculino o femenino (niño), DESDE EL PUNTO DE VISTA DE SU DESARROLLO PSICOBIOLOGICO, ES LA DENOMINACION UTILIZADA A TODA CRIATURA HUMANA QUE NO HA ALCANZADO LA PUEBRTAD. COMO SINONIMO DE INFANTIL O PUEBLIL, EL TERMINO SE APLICA A QUIEN NO ES CONSIDERADO ADULTO. TAMBIEN EL TERMINO SE APLICA A QUIEN PREVIA A LA ADOLESCENCIA VIVE SU NIÑEZ.

EN FUNCIÓN DE SU EVOLUCIÓN PSICOAFECTIVA, PSICOMOTRIZ Y COGNITIVA, A LOS RECÍEN NACIDOS Y DURANTE LA PRIMERA ETAPA DE SU VIDA, SE LOS DENOMINA COMÚNMENTE BEBÉS PARA DISTINGUIRLOS DE LOS QUE HAN ALCANZADO UNA CIERTA AUTONOMÍA. EL BEBÉ ES TOTALMENTE DEPENDIENTE DE SUS PROGENITORES, NECESITANDO DE SU ATENCIÓN PARA PODER SATISFACER SUS NECESIDADES BÁSICAS. ANTE CUALQUIER NECESIDAD O INCOMODIDAD, EL BEBÉ LLORARÁ PARA ATRAER LA ATENCIÓN DE LOS ADULTOS.



ESPOSA

fem. MUJER CASADA (POR INTERCAMBIO DE ANILLOS Y LOS VOTOS NUPCIALES) CON SU ESPOSO, CON EL QUE COMPARTI VIVIENDA Y FORMA FAMILIA POR TENER A UN HIJO O UNOS HIJOS. UN MARIDO Y UNA ESPOSA ES UN MATRIMONIO, UNA INSTITUCIÓN QUE CONTRIBUYE A DEFINIR LA ESTRUCTURA DE LA SOCIEDAD, AL CREAR UN LAZO DE PARENTESCO ENTRE PERSONAS (GENERALMENTE) NO CERCANAS EN LÍNEA DE SANGRE. UNA DE SUS FUNCIONES AMPLIAMENTE RECONOCIDAS ES LA PROCREACIÓN Y SOCIALIZACIÓN DE LOS HIJOS, ASÍ COMO LA DE REGULAR EL NEXO ENTRE LOS INDIVIDUOS Y LA DESCENDENCIA QUE RESULTA EN EL PARENTESCO, ROL SOCIAL Y ESTATUS.



MARIDO

masc. HOMBRE CASADO (POR INTERCAMBIO DE ANILLOS Y LOS VOTOS NUPCIALES) CON SU MUJER, CON LA QUIEN COMPARTIE VIVIENDA Y FORMA FAMILIA POR TENER A UN HIJO O UNOS HIJOS. UN MARIDO Y UNA ESPOSA ES UN MATRIMONIO, UNA INSTITUCIÓN SOCIAL QUE CREA UN VÍNCULO CONYUGAL ENTRE SUS MIEMBROS. ESTE LAZO ES RECONOCIDO SOCIALMENTE, YA SEA POR MEDIO DE DISPOSICIONES JURÍDICAS O POR LA VÍA DE LOS USOS Y COSTUMBRES.

EL MATRIMONIO ESTABLECE ENTRE LOS CÓNYUGES UNA SERIE DE OBLIGACIONES Y DERECHOS QUE TAMBIÉN SON FIJADOS POR EL DERECHO. DE IGUAL MANERA, LA UNIÓN MATRIMONIAL PERMITE LEGITIMAR LA FILIACIÓN DE LOS HIJOS PROCREADOS SUS MIEMBROS, SEGÚN LAS REGLAS DEL SISTEMA DE PARENTESCO VIGENTE.

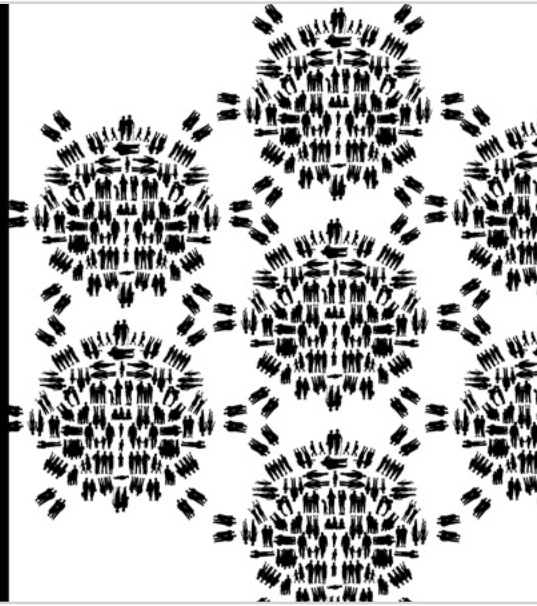


FAMILIA

(Del lat. familia).

fem, GRUPO DE PERSONAS EMPARENTADAS ENTRE SÍ QUE VIVEN JUNTAS.

SEGÚN EXPONE CLAUDE LÉVI-STRAUSS, LA FAMILIA ENCUENTRA SU ORIGEN EN EL MATRIMONIO, CONSTA DE ESPOSO, ESPOSA, REPRODUCCIÓN DE UNA SOCIEDAD, ESTO ES, LA INCORPORACIÓN DE NUEVOS MIEMBROS EN EL TEJIDO DE RELACIONES SOCIALES, NO SE REALIZA ÚNICAMENTE POR MEDIOS BIOLÓGICOS. SI SE CONSIDERA QUE LA FAMILIA DEBE REPRODUCIRSE BIOLÓGICAMENTE, ESTA CONCEPTUALIZACIÓN DE LA INSTITUCIÓN QUE SE ABORDA EN EL ARTÍCULO NO SERVIRÍA PARA CALIFICAR COMO "FAMILIAS" A AQUELLOS GRUPOS DONDE EGO O SU CONSORTE (O AMBOS) ESTÁN INCAPACITADOS DE REPRODUCIRSE BIOLÓGICAMENTE.



CASA

(Del lat. casa, choza).

1. *fem*, EDIFICIO PARA HABITAR.

2. *fem*, EDIFICIO DE UNA O POCAS PLANTAS DESTINADO A VIVIENDA UNIFAMILIAR, EN OPOSICIÓN A PISO.

3. *fem*, PISO (VIVIENDA).

4. *fem*, EDIFICIO, MOBILIARIO, RÉGIMEN DE VIDA, ETC., DE ALGUIEN.

5. *fem*, FAMILIA (GRUPO DE PERSONAS QUE VIVEN JUNTAS).

6. *fem*, INSTITUCIÓN DE CARÁCTER SOCIOCULTURAL Y RECREATIVO QUE AGRUPA A PERSONAS CON VÍNCULOS GEOGRÁFICOS O INTERESES COMUNES, Y SU SEDE. *Casa de Cultura, Casa de Artistas.*

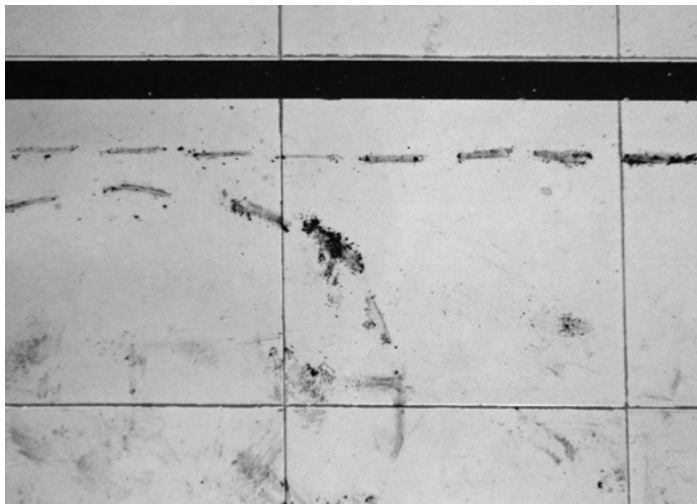




*Dom (Casa),
en la II Bienal
Internacional de Arte
Joven «Qui Vive?»,
ARTPLAY centre,
Moscú, 2010*



Dom (Casa),
exposición individual
en el Centro Cultural
Valladolid, Mazatlán,
Sinaloa, México,
2012



04.3. Porządek rzeczy (El orden de las cosas)

Datos técnicos: trece serigrafías, cada una en edición de diez copias, sobre papel Olin Rough Cream 300 g, 70×50 cm, impreso a mano.

Fecha de creación: 2012-2014.

Exposiciones:

- 10-09/24-09-2012, I Festival Internacional de Serigrafía «Sito fest», galería MiTo, c. Waryńskiego, 28, 00-650 Varsovia, Polonia.
- 30-08/08-09-2013, exposición individual *Popiół, stal, marengo*, como parte del II Festival Internacional de Serigrafía «Sito fest», galería MiTo, c. Waryńskiego, 28, 00-650 Varsovia, Polonia.
- 05-09/01-10-2014, exposición individual *Porządek rzeczy*, Galeria Miejska (Galería Municipal), Biała Podlaska, Polonia.
- 12-12-2014/10-02-2015, exposición colectiva *Sitodruk*, galería Warsztat Artystyczny, c. Zygmunta Krasińskiego, 18, 01-581 Varsovia, Polonia.

La serie consta de trece serigrafías de dimensiones 50×70 cm. que han sido impresas a mano en ediciones limitadas de diez copias cada una, en una gama de colores limitada y sobre el mismo tipo de papel. Las obras se exponen en espacios vacíos, sobre pared blanca, colgadas en un orden específico –enmarcadas de manera idéntica (marcos finos de aluminio, bajo cristal), una al lado de otra y manteniendo siempre la misma distancia y posición.

Las imágenes se basan en formas simbólicas, reducidas hasta su aspecto más simplificado, casi geométrico. Son composiciones muy disciplinadas, limpias, minuciosamente organizadas e impresas de una manera impecable. Cada detalle está cuidado –no hay lugar para ningún defecto, desplazamiento o despiste. Solo las últimas cinco composiciones de la serie son menos disciplinadas y más deconstructivas –el orden de las cosas empieza a romperse–.

A las composiciones se les incorporó fotografías antiguas de álbumes de familia. Aparecen fragmentos de paisajes de la infancia y miembros de la familia cercana –abuela, madre, padre, tía, primas–. La búsqueda de estas fotografías fue una experiencia interesante y enriquecedora y ejerció un importante papel en el proceso de autoanálisis del contexto de la herencia cultural. Además, supuso una oportunidad de encuentros con diferentes miembros de

la familia, durante los cuales, viendo las fotografías, se despertaron recuerdos y se contaron historias.

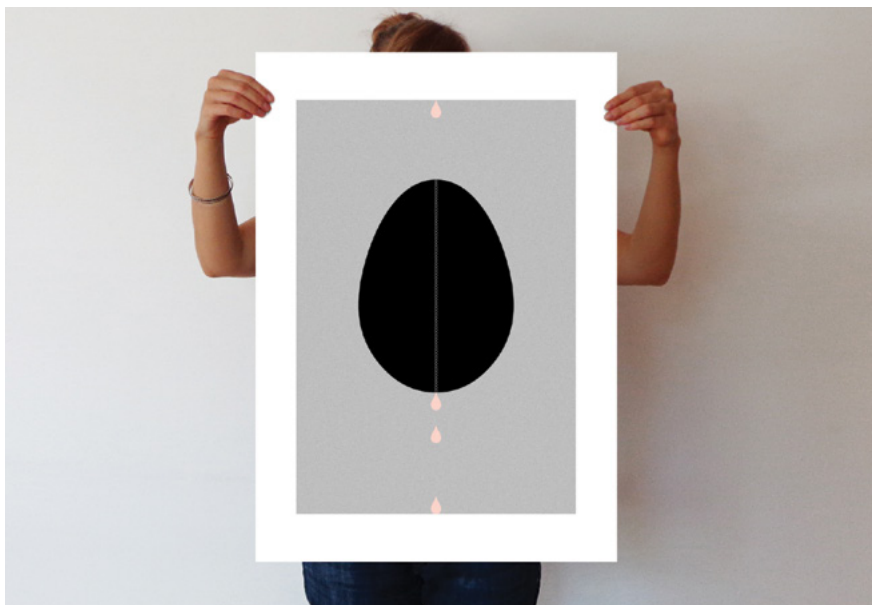
Así, la serie, tanto formalmente como conceptualmente, es muy distinta de las propuestas anteriores y, no obstante, trata del mismo tema.¹⁸ Mediante una estética agradable, delicada y «femenina», se analiza el lado tentador de los esquemas repetidos desde siempre, el disfraz bonito de los mecanismos culturales sobrepuestos. Se investiga el fenómeno de la continua transferencia de paradigmas, expectativas y esquemas grabados en el sistema patriarcal, invariables e inmutables desde hace siglos, de una generación a otra. En efecto, se crea una visión de un mundo uniforme, disciplinado, que constituye un premio por someterse al «poder social». Sin embargo, a primera vista, esta capa crítica no resulta evidente; las serigrafías parecen simplemente obras decorativas.

El proceso creativo, pausado y pensado, tuvo una dimensión adicional casi meditativa y de autorreflexión del contexto personal, íntimo y de la familia. La primera parte de la serie es un intento de reconstruir la seguridad y comodidad que se produce a la hora de formar parte del orden «natural» de las cosas, aprobado por nuestros antepasados. El lenguaje visual no es agresivo ni ruidoso y todo es previsible, rítmico y consecuente. Las imágenes no gritan, sino que invitan a descifrar pacientemente las composiciones y a hacerse preguntas. En cambio, en la segunda parte de la serie, los elementos se van liberando de las composiciones disciplinadas, el orden empieza a romperse y adquiere un carácter más experimental y rebelde. Aun así, se mantiene la naturaleza visual de la serie.

18 Desde el punto de vista conceptual la obra hace referencias al trabajo *Dostałam to od mamy* (Me lo regaló mi madre, 2002), de Anna Baumgart, en el que se explora el lado ambiguo de la tradición. Mediante figuras decorativas se muestra cómo las actitudes producidas por la cultura patriarcal se transfieren de madres a hijas. En cambio, el lenguaje visual y el uso de las fotografías acerca la propuesta a los mosaicos disciplinados de Zofia Kulik. Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa. Se aplica también la estrategia de mezclar elementos decorativos, delicados y femeninos con un mensaje contrastante, como lo hacía Maria Pinińska-Bereś en la época socialista (*Mój uroczny pokój* [Mi habitación preciosa, 1975]), así como las artistas posfeministas de la primera década del siglo xx (por ejemplo, las obras rosadas de Basia Bańda). Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo, y Capítulo 03.3. Los principios del siglo xxi: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

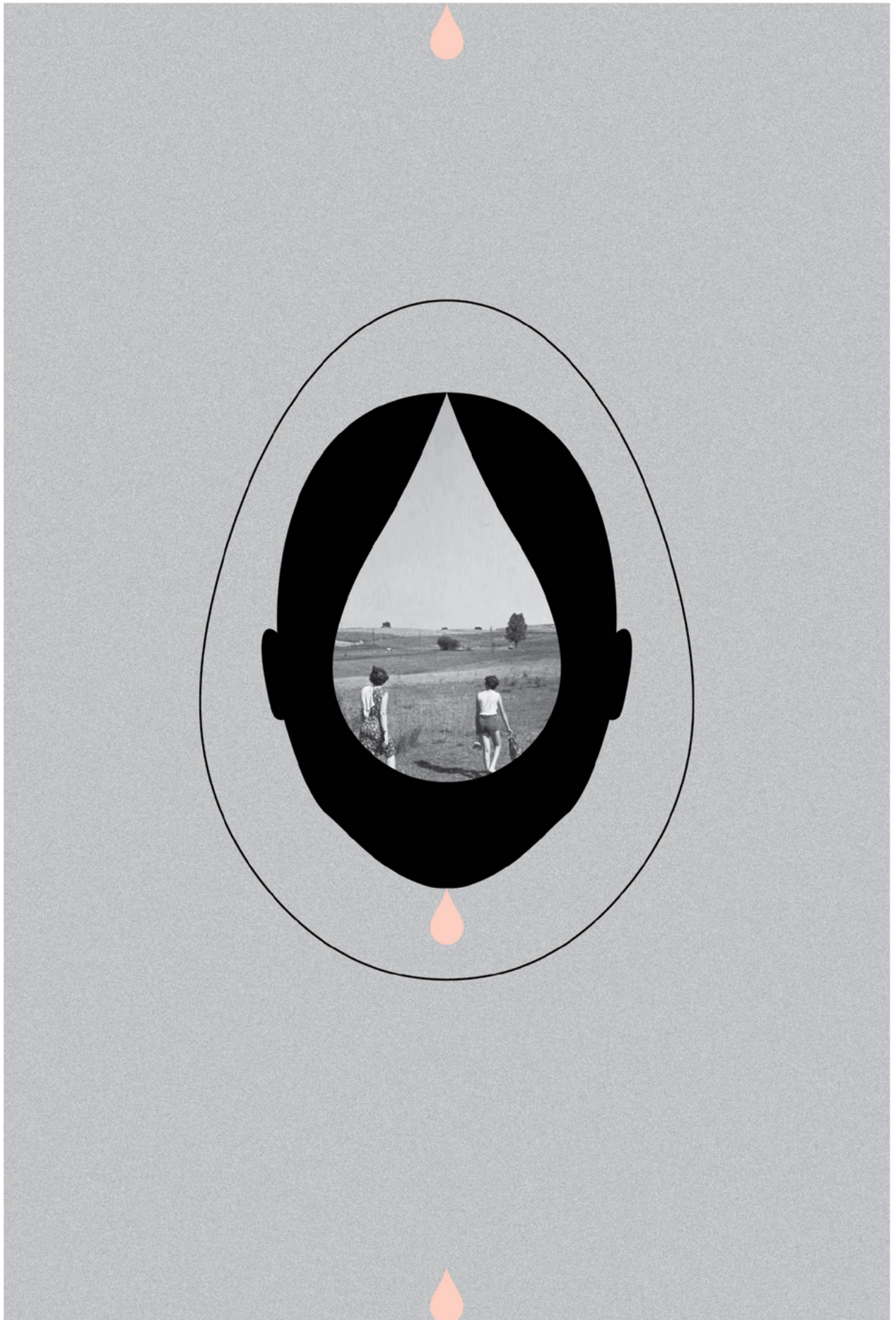
La serie está planteada como una obra abierta y abre la posibilidad de un futuro desarrollo. Hasta ahora, el trabajo ha ido progresando en varias etapas: las primeras dos obras fueron creadas en 2012, las seis siguientes en 2013, y finalmente cinco más en 2014. Próximamente, en 2015 y 2016, se pretende realizar siete obras nuevas para completar la serie, con un total de veinte serigrafías.

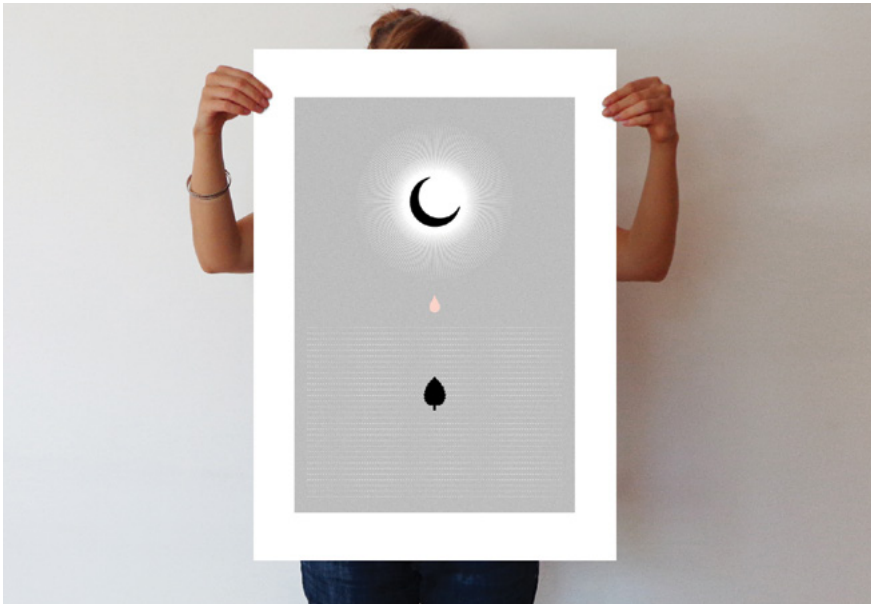
Las obras pueden funcionar tanto como en un conjunto de imágenes como en unidades separadas; una serigrafía extraída de la serie mantiene su carácter ambiguo (decorativo/crítico). Además, gracias a su diseño convencional y carácter visual agradable puede servir como obra decorativa para espacios públicos y privados. Colgada en una pared como un adorno de interior, paradójicamente, cumple el objetivo conceptual – la representación del orden establecido, de manera simbólica, se adapta al espacio, se convierte en un elemento integral de él y se hace invisible–.

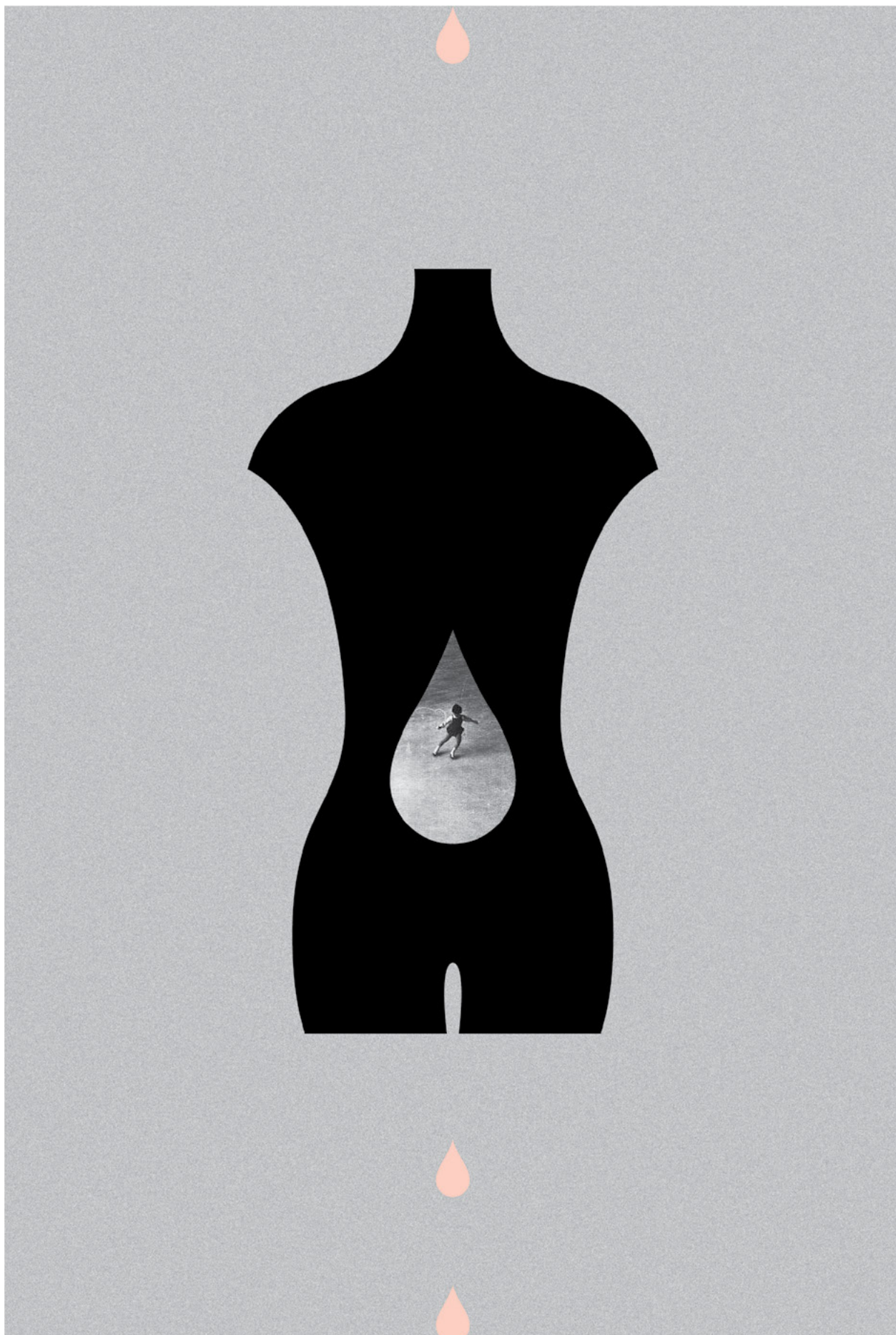


Porządek rzeczy
(El orden de las cosas), serigrafías sobre papel, 50×70 cm



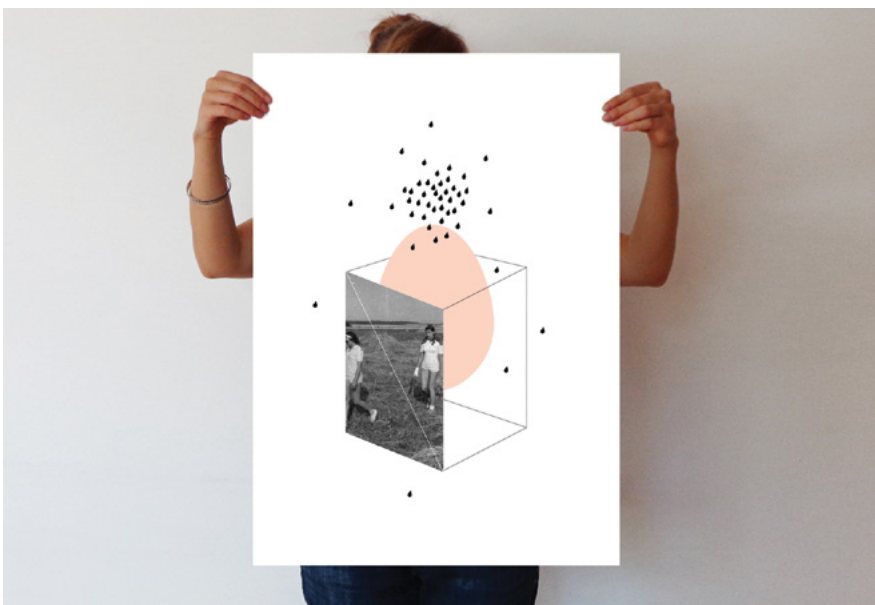


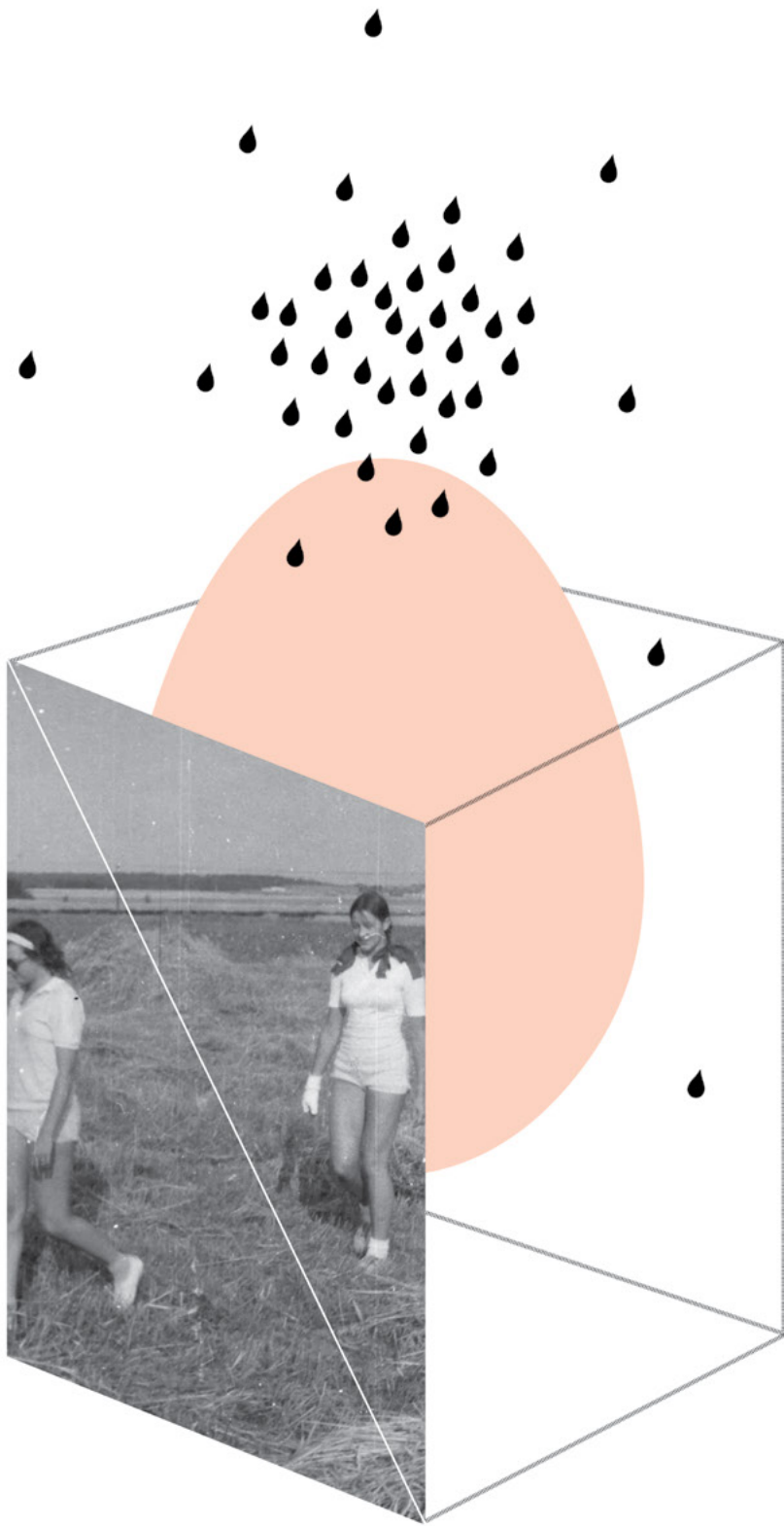


















Porządek rzeczy,
exposición individual
en Galeria Miejska
(Galería Municipal),
Biała Podlaska,
Polonia, 2015



04.4. Dzień kobiet (El Día de la Mujer)

Datos técnicos: flores, impresiones sobre tarjetitas de papel Olin Rough Cream 300 g, 9×5 cm.

Fecha de creación: 2014-2015.

La obra es la continuación de la investigación artística acerca del poder de las normas y roles sociales. La inspiración particular de este proyecto han sido precisamente las observaciones hechas durante las entrevistas con las artistas polacas emergentes. El objeto de estudio son tanto las estrategias violentas de poder, aplicadas por la cultura patriarcal, como las dificultades relacionadas con la implementación de la conciencia feminista. Se trata de la peculiar aversión femenina polaca a admitir que la discriminación existe, es decir el famoso «yo no me siento discriminada», que revela la invisibilidad e interiorización de los mecanismos opresivos dentro de la cultura patriarcal, y efectivamente frena el cambio de la conciencia social.

Una inspiración adicional muy importante fue el debate público sobre la violencia doméstica que surgió con fuerza durante el proceso de creación del proyecto. Este estaba relacionado con la polémica anterior (mencionada en la Introducción) acerca del feminismo y el concepto de «gender» (género) y se debía a la ratificación del Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica.¹⁹ Los círculos conservadores y la Iglesia católica protestaron contra la ratificación argumentando que el problema del abuso doméstico era exagerado y que el convenio era un ataque a la libertad, tradición cristiana, moralidad, y a los valores fundamentales del matrimonio y la familia polaca. Surgieron cuestiones como: ¿una violación en una pareja casada se puede considerar violencia? o ¿se puede prohibir a los padres que peguen a sus hijos, ya que esto sería limitar sus derechos de

educarlos de acuerdo con sus creencias?²⁰ También se resaltó que la idea de igualdad de género y protección de la mujer contra la violencia doméstica generaría un aumento de los abortos,²¹ los actos de incesto²² y los matrimonios homosexuales.²³ El debate reveló una enorme importancia de las relaciones de violencia y dependencia –con la mujer en su rol sumiso– para lo que los entornos conservadores consideran como la identidad nacional y la tradición polaca.²⁴ Además, se demostró la paradójica elevación de la mujer en la esfera simbólica (referencias a arquetipos de la Virgen María y la Madre polaca en la retórica conservadora), combinada con su depreciación en el marco social y político.

El elemento clave del proyecto es una flor –símbolo de feminidad, belleza, delicadeza, virginidad–. La flor en la cultura polaca, igual que la feminidad, tiene varios significados contradictorios. Regalar una flor puede significar agradecimiento, felicitación, apoyo, apreciación, pero también disculpas o condolencias.

Las flores adquieren un peso semántico un tanto ambiguo en el Día de la Mujer Trabajadora, ya que este, en Polonia, despierta asociaciones negativas debido a sus fuertes vínculos con la época del socialismo, cuando se utilizaba como una herramienta

19 Ver: *Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica*. En: la página web del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad de España, msssi.gob.es. Disponible en: <http://www.msssi.gob.es/ssi/igualdadOportunidades/internacional/consejoeu/CAHVIO.pdf> (publicado: 11-05-2011, acceso: 08-02-2015).

20 NYKIEL, M. «Rząd przemocą wprowadza Konwencję antyprzemocową. Strach pomyśleć co będzie po ratyfikacji» (El Gobierno violentamente sobrepone el Convenio Antiviolencia. Da miedo pensar lo que sucederá después de la ratificación). En: *W polityce online* (revista En política online), wpolityce.pl. Disponible en: <http://wpolityce.pl/polityka/232700-rzad-przemoca-wprowadza-konwencje-antyprzemocowa-strach-pomyslec-co-bedzie-po-ratyfikacji> (publicado: 05-02-2015, actualizado: 05-02-2015, acceso: 09-03-2015).

21 *To nie jest konwencja antyprzemocowa, tylko antyrodzina!* (¡Esto no es un convenio antiviolencia sino antifamilia!). En: fronda.pl. Disponible en: <http://www.frona.pl/a/to-nie-jest-konwencja-antyprzemocowa-tylko-antyrodzina,42121.html> (publicado: 27-09-2014, acceso: 08-03-2015).

22 NOCH, J. Marzena Wróbel w «Tomasz Lis na żywo»: *Konwencja antyprzemocowa obraża miliony Polek!* (Marzena Wróbel en «Tomasz Lis en vivo»: ¡El convenio antiviolencia ofende a millones de polacas!). En: natemat.pl. Disponible en: <http://natemat.pl/121941,marzena-wrobel-w-tomasz-lis-na-zywo-konwencja-antyprzemocowa-obraza-miliony-polek> (acceso: 09-08-2015).

23 NYKIEL, M. «Rząd przemocą wprowadza Konwencję antyprzemocową...» (El Gobierno violentamente sobrepone el Convenio Antiviolencia...). *Op. cit.*

24 El fenómeno de la identidad nacional polaca marcada por la condición poscolonial y basada en los valores cristianos conservadores, así como en la cultura patriarcal, jerarquizada y heterosexual, ha sido extensamente analizado por Maria Janion. Ver: JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (La cultura eslava increíble). *Op. cit.*, passim, págs. 163-330.

de propaganda política.²⁵ Las autoridades pretendían compensar la desigualdad de género con una flor regalada un día al año. La situación no ha cambiado mucho desde 1989. Aunque la celebración perdió su carácter propagandista, el Día de la Mujer sigue siendo un gesto de apreciación por el duro labor cotidiano no remunerado de la mujer, que, sin embargo, no va acompañado de soluciones formales eficaces para nivelar la desigualdad de género.²⁶

A causa de este fuerte significado simbólico, la fecha del 8 de marzo, cuando se celebra el Día de la Mujer, les sirvió a las activistas feministas polacas como un día simbólico para organizar las manifestaciones anuales, «Manifas». Allí nacieron los lemas de la lucha por la igualdad de género, como: «No queremos flores, queremos que se respete nuestros derechos»,²⁷ «Las flores no son la solución»,²⁸ «En vez de flores queremos trabajo remunerado».²⁹

Por todo esto, el proyecto se basa en el concepto de una flor en el contexto del Día de la Mujer, y funciona de tres modos: un objeto, una instalación y una acción. Mientras que el objeto es una parte independiente del proyecto, la instalación y la acción pueden

funcionar tanto como un conjunto como por separado. Y, en esta ocasión, se detallará por partes:

1. EL OBJETO

Esta parte de proyecto consta de cinco flores. Pueden ser de la misma especie o de especies diferentes. Cada flor lleva una tarjetita de papel color rosa pálido atada con una cinta de color delicado (blanco o rosa pálido). En ambas caras aparecen categorías opuestas que habitualmente se emplean para describir una mujer: maruja/arribista, choni/callo, putilla/estrecha, tetona/tabla, buscona/solterona.³⁰

Esta parte consiste en una investigación sobre la dimensión simbólica de la violencia. Se trata de los mecanismos patriarcales camuflados dentro de las exigencias y normas forzadas mediante estereotipos, definiciones o formas lingüísticas.³¹ La tarjetita con la doble cara simboliza la limitada elección a la que se enfrentan las mujeres a la hora de querer o tener que combinar la vida profesional con la vida familiar, cuidarse o descuidarse o practicar o no sexo. Los dos criterios presentes en ambas caras definen a una mujer según el aspecto físico, el estado civil, la actitud en su carrera profesional, la maternidad, el sexo. Las normas son muy estrictas y revelan los límites de la libertad femenina. El lenguaje genera criterios peyorativos para definir a las mujeres que se salen de las normas establecidas y, por eso, merecen disciplina o castigo. Cabe señalar que es una desigualdad muy clara y fácil de observar ya que la mayoría de estas categorías no funcionan en su forma masculina. No existen palabras ofensivas para llamar a un hombre que se concentra demasiado en su carrera profesional, que decide quedarse en casa para cuidar a sus hijos, que tiende a tener mucho o poco sexo, o si está casado o no.

25 El Día de la Mujer en Polonia está asociado por la mayoría de la gente con la época socialista y la forma de celebrarlo que llegó de la Unión Soviética. El día se celebraba obligatoriamente en los lugares de trabajo y en las escuelas. Las mujeres recibían flores y pequeños regalos, sobre todo pantimedias, toallas, paños, jabones, café y té – productos de acceso muy limitado en aquella época-. Se organizaban actos conmemorativos y cócteles. En lugares públicos aparecían retratos de mujeres que trabajan en diversas profesiones, la prensa estaba llena de propaganda. Las celebraciones se hacían para recordar a los ciudadanos las grandes ideas del socialismo y sus logros en el campo del sufragio femenino. En: *Dzień Kobiet – starszy niż PRL* (El Día de la Mujer – más antiguo que la República Popular de Polonia). En: Polskie Radio (La Radio Polaca online), polskieradio.pl. Disponible en: <http://www.polskieradio.pl/39/248/Artykul/796815,-Dzien-Kobiet-starszy-niz-PRL> (publicado: 08-03-2014, acceso: 08-03-2015). Ver también: SZYMANOWSKA, O. y JASIŃNA, Ł. *Całowanie rączki i goździki – 8 marca w PRL* (El besar la mano y los claveles – el 8 de marzo en la República Popular de Polonia). En: *newsweek.pl*. Disponible en: <http://stylzycia.newsweek.pl/dzien-kobiet-prl-8-marca-historia-ciekawostki,artykuly,358568,1.html> (acceso: 08-08-2015).

26 Ver: Capítulo 03.3. Los principios del siglo XXI: 2000-2015, Apartado: 03.3.1.2. Políticas de género en Polonia a principios del siglo XXI.

27 *Ulicami Łodzi przeszła Manifa* (Por las calles de Łódź pasó Manifa). En: *onet.pl*. Disponible en: <http://wiadomosci.onet.pl/lodzi/ulicami-lodzi-przeszla-manifa/kf74g> (publicado: 08-03-2011, acceso: 09-08-2015).

28 CAGIEL, G. *Manifa w Krakowie: «Tego nie załatwią kwiaty»* (Manifa en Cracovia: «Las flores no son la solución»). En: *wyborcza.pl*. Disponible en: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,13533883,Manifa_w_Krakowie___Tego_nie_zalatwia_kwiaty_.html (publicado: 09-03-2013, actualizado: 09-03-2013, acceso: 09-03-2015).

29 *W niedzielę w Warszawie Manifa – demonstracja z okazji Dnia Kobiet* (Manifa este domingo en Varsovia – la demostración del Día de la Mujer). En: *wyborcza.pl*. Disponible en: http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95190,17527441,W_niedziele_w_Warszawie_Manifa___demonstracja_z_okazji.html (publicado: 06-03-2015, acceso: 09-03-2015).

30 Las palabras han sido presentadas en español para facilitar la recepción del concepto. La versión original en polaco es la siguiente: *kura domowa/korposuka, lachon/raszpla, latawica/cipka niewydymka, maciora/deska, żonka/stara panna*.

31 El enfoque se hace eco de *Active Poetry, Poem by Ewa* (Poesía activa. Poema de Eva, 1971), de Ewa Partum, donde la artista exploró la masculinización y el carácter patriarcal del idioma. Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo. Entre los antecedentes internacionales, se pueden mencionar los proyectos contemporáneos *Judgments* (Juicios, 2012), de Rosea Posey y *A Woman's Worth* (El valor de una Mujer, 2014), de Theresa Wlokk y Frida Regeheim, que revelan el lado opresivo del idioma. Presenta las etiquetas peyorativas que se les asigna a las mujeres según su manera de vestir. De esta forma, se demuestra la norma femenina muy estricta, y el idioma como una herramienta para disciplinar a aquellas mujeres que no la cumplen.

2. LA INSTALACIÓN

Es una intervención en espacio que trata sobre la violencia directa contra las mujeres, tanto doméstica como sexual. Está pensada para su presentación en Varsovia el 8 de marzo, en un lugar expositivo amplio, vacío, de paredes blancas y con luz natural. La idea es colocar muchas flores en un lugar, para crear un espacio lleno de colores delicados, bien iluminado y con olor fresco y dulce. De esta manera se produce un ambiente que recuerda a un momento feliz como, por ejemplo, una celebración de matrimonio o de cumpleaños. Cada flor llevará una tarjetita de papel, en la que, en vez de felicitaciones, se escribirán³² las estadísticas sobre la violencia contra la mujer, como: «Cada año de 700.000 a un millón de mujeres experimentan la violencia física o sexual en Polonia»,³³ «Una de cada tres mujeres en Polonia (35 %) ha experimentado violencia por parte de un hombre»,³⁴ «Solo entre el 5-10 % de las mujeres que han sido víctimas de violencia sexual se lo ha contado a alguien. De estas, el 40 % informaron a la Policía. Se estima que más del 90 % de las violaciones no se denunciaron a la Policía», «Uno de cada seis casos de violencia en Polonia es en la pareja. Se declaran actos como: empujar, tirar, dar patadas, golpes y puñetazos, tirar algo que puede hacer daño, herir con un cuchillo, estrangular, verter sustancias corrosivas, violaciones o intentos de violación».³⁵

Serán textos despersonalizados, sacados de estadísticas, informes policiales o investigaciones sociológicas sobre el tema de la violencia de género. Estarán escritos con una tipografía neutral que no sugiera ningún tipo de interpretación. Las letras serán de tamaño pequeño, así que de lejos no se podrá ver de qué se trata. Para leer el texto de las tarjetitas habrá que inclinarse y acercarse a las flores. El significado y carácter de la instalación cambiará de golpe al leer estos textos –las asociaciones agradables de una boda o cumpleaños se sustituirán por unas negativas, como con un funeral–.

Así, la instalación funcionará tanto a nivel intelectual (el concepto, los datos) como sensual (los colores, el olor), emocional (el cambio inesperado de la percepción del proyecto y las asociaciones con una situación de carga emocional negativa), además de físico (fuerza al espectador a ponerse en una posición algo incómoda).

3. LA ACCIÓN

A continuación de la instalación, el mismo día 8 de marzo, se realizará una acción en las calles de Varsovia. Las flores presentadas anteriormente en el espacio expositivo serán regaladas a los transeúntes, tanto mujeres como hombres. De esta manera ninguna flor será malgastada o se dejará marchitar en el espacio expositivo, todas llegarán a al público. Cada flor con su tarjetita de las estadísticas provocará una primera impresión de una flor bonita regalada con ocasión del Día de la Mujer y quedará rota en el momento de la lectura del texto. De esta forma, en el breve momento de la interacción con el espectador, se producirá un contraste entre la primera impresión, las expectativas, y el mensaje final.

El proyecto, por lo tanto, imita el camuflaje de los mecanismos opresivos dentro de la cultura patriarcal e indica los vínculos entre la categoría tradicional de lo femenino con la dependencia y violencia.

El objetivo de todas las partes del proyecto es resaltar el problema que sigue existiendo a pesar de la supuesta igualdad de género. Al crear un contraste incómodo entre la delicadeza de las flores y el mensaje violento de la tarjeta, se intenta revelar la ambigüedad del gesto y provocar preguntas: «¿Qué más se regala con esa flor?», «¿qué más se recibe con el rol femenino?».

De igual modo que en propuestas anteriores (*Instrucción de uso, Dom y El orden de las cosas*), la obra pretende cuestionar el orden existente, así como revelar los subterfugios y paradojas de lo obvio, asumido e interiorizado. Asimismo, en cierta manera, combina el enfoque de los tres proyectos anteriores, ya habla de la violencia simbólica y física, y aplica tanto el texto despersonalizado

32 Los textos han sido presentados en español para facilitar la recepción del concepto. La versión original es en polaco.

33 GRUSZCZYŃSKA, B. *Kobieta – ofiara przestępstw w badaniach kryminologicznych* (Mujer – víctima de los crímenes en la investigación criminológica). En: la página web del Servicio de Emergencia a nivel nacional para las Víctimas de la Violencia Doméstica «Niebieska Linia» (Línea Azul), niebieskalinia.pl. Disponible en: http://www.niebieskalinia.pl/attachments/article/4209/konspekt_kobieta-ofiara-przestepstw_w_badaniach_kryminologicznych_BG.pdf (publicado: 05-03-2013, acceso: 09-03-2015).

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

como la estética delicada y «femenina».³⁶ Además, intenta destacar que la desigualdad, la discriminación y la violencia de género (aunque sea simbólica), no son criterios subjetivos que se puedan «sentir», «reconocer», «admitir» o no, sino que son criterios objetivos y medibles.³⁷

El proyecto ha sido pensado como una actividad artística vinculada al Día Internacional de la Mujer que se celebra el 8 de marzo, pero puede funcionar fuera de estas

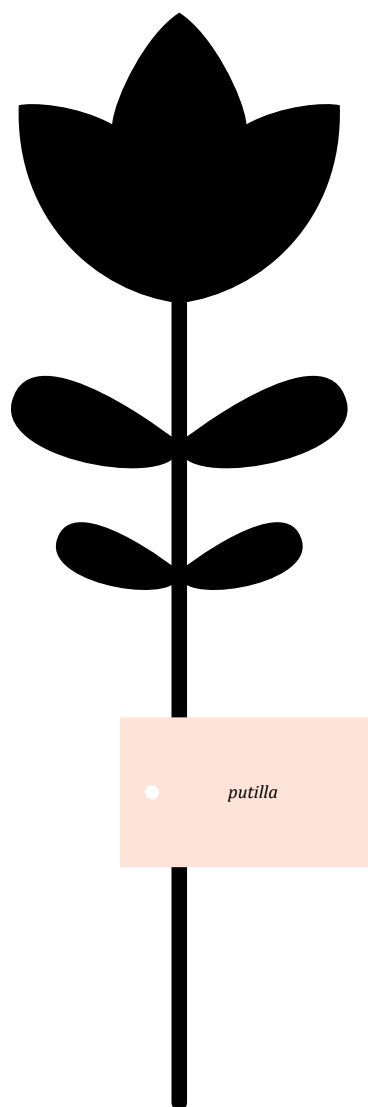
fechas, sin perder su concepto original. La instalación se caracteriza por cierta flexibilidad y adaptabilidad a varios contextos expositivos, aunque en principio requiere un espacio vacío con ventanas. Asimismo, la acción se puede llevar a cabo en cualquier espacio urbano donde haya gente. Tanto el objeto, como la instalación y acción, pueden funcionar fuera del contexto polaco, siempre y cuando se apliquen datos del país donde se exponga.

36 En la obra se puede también observar vínculos con las ya mencionadas propuestas occidentales como *Women & Work: A Document on the Division of Labour in Industry* (Mujeres y trabajo: un documento sobre la división del trabajo en la industria, 1973-1975), *Torture of Women* (Torturas de las mujeres, 1976), de Nancy Spero, *Lustmord* (Violación-asesinato, 1993-1994), de Jenny Holzer, y *Heart-shaped Bruise* (Moratón en forma de corazón, 1980), así como el enfoque de Anna Baumgart (*Dostałam to od mamy* [Me lo regaló mi madre, 2002]). Ver: Capítulo 03.2. Los años noventa, Apartado 03.2.2.3. Artistas polacas en los años noventa.

Se aplica también la estrategia de mezclar elementos decorativos, delicados y femeninos con el mensaje contrastante sobre la discriminación, como lo hacía Maria Pinińska-Bereś en la época socialista (*Mój uroczy pokój* [Mi habitación preciosa, 1975]), así como las artistas postfeministas de la primera década del siglo xx (Anna Okrasko, Basia Bańda). El uso de una flor como una metáfora de «lo femenino» acerca la propuesta a las acciones de Julita Wójcik, quien intervenía en espacios públicos cultivando flores. Ver: Capítulo 03.1. La época socialista, Apartado 03.1.2.3. Artistas polacas en la época del socialismo, y Capítulo 03.3. Los principios del siglo xxi: 2000-2015, Apartado 03.3.2.3. Artistas polacas en los años 2000-2010.

Entre los antecedentes occidentales se observan algunos que han utilizado el motivo de una flor para señalar la ambigüedad de la posición de la mujer en la cultura patriarcal. Coco Fusco en su *performance* titulada *Better yet when dead* (Aún mejor cuando muerta, 1997), presentó a una mujer tumbada como si estuviera muerta, rodeada de flores que representaban el acto de adoración y apreciación de una víctima de violencia. Fue una alusión a la tradición católica machista que percibe el sufrimiento femenino como una virtud digna de adorar y que enseña a las mujeres a aceptar el abuso físico y mental como algo «natural» y «aprobado por Dios». La artista se refirió a la situación en Latinoamérica, pero el mensaje es universal. Asimismo, Hannah O'Shea en su *performance* documentada en el vídeo *A visual time span. A visual diary* (Lapso de tiempo visual. Diario visual, 1964-1976) presentó un enfoque crítico e irónico sobre la ambigüedad de la actitud religiosa hacia la mujer, a quien se adora en un marco simbólico (entre otras cosas, con las flores) y que no se respeta en la vida cotidiana. Otro planteamiento crítico aparece también en las pinturas surrealistas de Arevik Arevshatyan, tales como *Interpreter* (Traductora, 2004), *Magnetism* (Magnetismo, 2002), *Teenager* (Adolescente, 2003), o *Widow* (Viuda, 2003), donde las flores representan tanto la feminidad como los estereotipos sobre ella.

37 WOREK, B. «Różnice płci w badaniach empirycznych: doświadczenia, perspektywy i wyzwania» (El género en la investigación empírica: experiencias, perspectivas y desafíos). En: ŚLANY, K., STRUZIŁ, J. y WOJNICKA, K. (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). Op. cit., pág. 87.



Dzień kobiet
(El Día de la Mujer),
el objeto



maruja



choni



arribista



callo



putilla



tetona



estrecha



tabla

Las tarjetitas,
9×5 cm,
averso y reverso



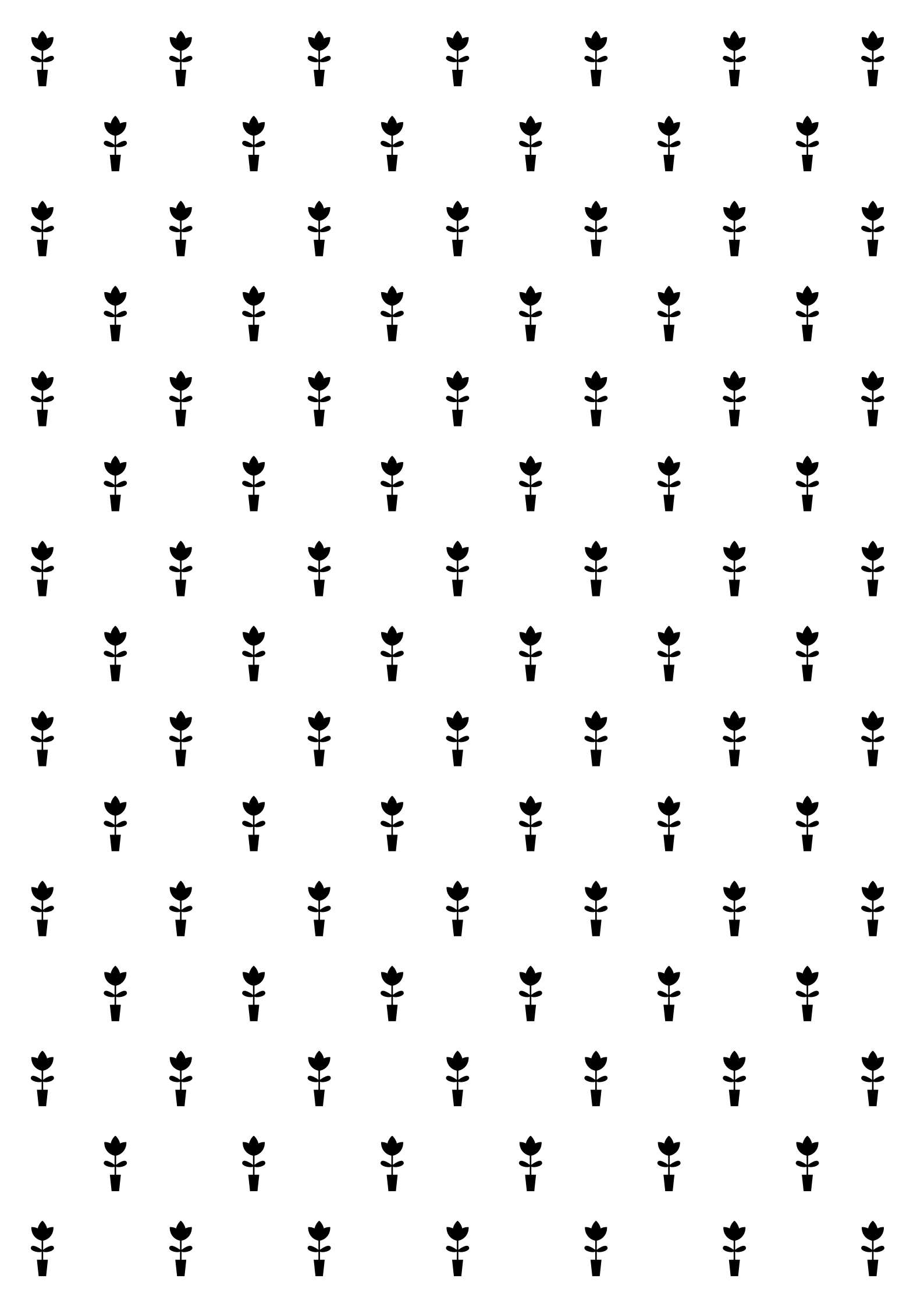
buscona



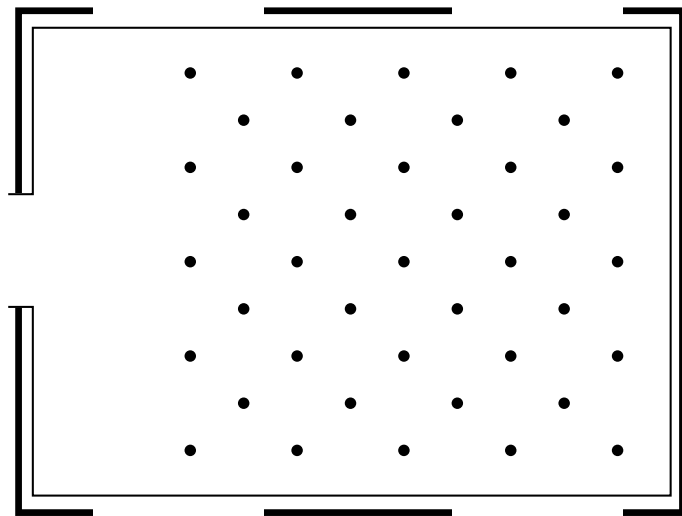
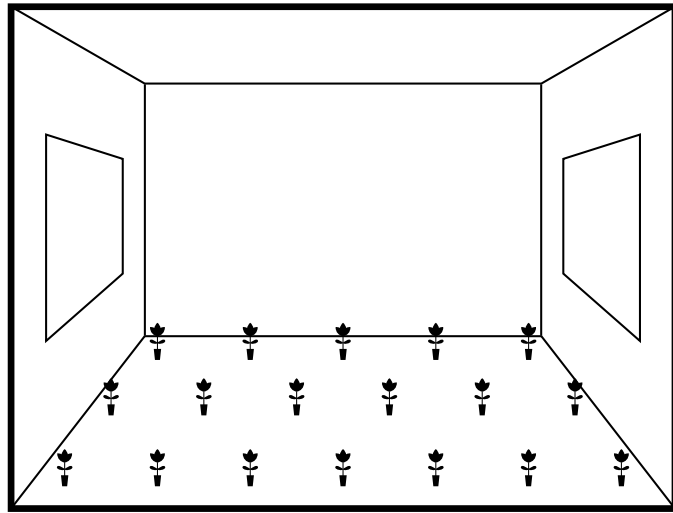
solterona







Dzień kobiet
(El Día de la Mujer),
la instalación –
bocetos



Las tarjetitas, 9×5 cm

*Cada año de 700.000
a un millón de mujeres
experimentan la violencia
física o sexual en Polonia.*

*Una de cada tres mujeres
en Polonia (35 %) ha
experimentado violencia
por parte de un hombre.*

*Solo entre el 5-10 % de las mujeres
que han sido víctimas de violencia
sexual se lo ha contado a alguien.
De estas, el 40 % informaron
a la Policía. Se estima que más
del 90 % de las violaciones no se
denunciaron a la Policía.*

*Uno de cada seis casos de violencia
en Polonia es en la pareja. Se
declaran actos como: empujar, tirar,
dar patadas, golpes y puñetazos,
tirar algo que puede hacer daño,
herir con un cuchillo, estrangular,
verter sustancias corrosivas,
violaciones o intentos de violación.*



Solo entre el 5-10 % de las mujeres que han sido víctimas de violencia sexual se lo ha contado a alguien. De estas, el 40 % informaron a la Policía. Se estima que más del 90 % de las violaciones no se denunciaron a la Policía.

Cada año de 700.000 a un millón de mujeres experimentan la violencia física o sexual en Polonia.



*Una de cada tres mujeres
en Polonia (35 %) ha
experimentado violencia
por parte de un hombre.*

*Uno de cada seis casos de violencia
en Polonia es en la pareja. Se
declaran actos como: empujar,
tirar, dar patadas, golpes
y puñetazos, tirar algo que puede
hacer daño, herir con un cuchillo,
estrangular, verter sustancias
corrosivas, violaciones o intentos
de violación.*

Todos los proyectos presentados, aunque diferentes desde el punto de vista formal, conceptual y artístico, exploran el fenómeno de los mecanismos desarrollados por la cultura patriarcal que mantienen la desigualdad de género y que, sin embargo, quedan invisibles y aprobados tanto por la sociedad en general, como por las mujeres mismas.

Se ha interpretado el «poder social» con sus múltiples relaciones de autoridad ubicadas a distintos niveles, y diversas maneras de manifestarse, desde sutiles y simbólicas (como en las propuestas *Dom*, *El orden de las cosas*, y el objeto de *El Día de la Mujer*), hasta más directas y físicas (como en *Instrucción de uso* y la instalación/acción *El Día de la Mujer*).

En el proceso creativo se ha investigado el concepto de la identidad normativa basada en la universalización de los significados particulares y la visión del mundo uniforme, unívoco y previsible, donde la garantía de seguridad es respetar las normas y principios establecidos y considerados universales (*Dom* y *El orden de las cosas*).

También, se ha investigado diferentes tácticas de camuflaje de los mecanismos opresivos y las maneras de disciplinar mediante la normalización forzada (*Dom*), la marginalización (*Instrucción de uso*), la violencia simbólica (*Dom*, *Instrucción de uso*, el objeto *El Día de la Mujer*), la violencia directa (*Instrucción de uso*, la instalación/acción *El Día de la Mujer*) y la visión tentadora de una realidad ordenada y previsible (*El orden de las cosas*).

El objetivo de todos los proyectos presentados es demostrar la omnipresencia y la invisibilidad de las normas, así como cuestionar el orden establecido y provocar polémica o al menos reflexión, lo cual se hace eco del enfoque crítico de los años noventa. Entre las estrategias aplicadas, a nivel general domina la ambigüedad de las apariencias, la yuxtaposición de elementos contrastantes y el juego con el cambio de contextos, observadas ya en la época socialista y desarrolladas por las artistas posfeministas. El sujeto femenino, igual que en algunos casos de artistas emergentes, no resulta muy expuesto –representa más bien una actitud analítica y distanciada, y a la vez un poco irónica–.

Asimismo, en las propuestas se utilizaron medios de expresión variados, como elementos textuales, fotografía o diseño gráfico, dándole a la obra un toque interdisciplinar, característico de las actividades posfeministas.

05

CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS

05.1. CONCLUSIONES GENERALES

En la presente tesis se ha realizado el análisis comparativo de diversos planteamientos feministas en el arte polaco según las tres generaciones de las artistas que corresponden a las épocas principales –la época socialista, los años noventa y los principios del siglo XXI–, con especial énfasis en las artistas emergentes en los años 2010-2015.

Se ha examinado la obra de cinco artistas de la época socialista (Ewa Partum, Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Izabela Gustowska), siete de los años noventa (Zofia Kulik, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Dorota Nieznalska, Alicja Żebrowska, Joanna Rajkowska, Anna Baumgart), once de la primera década del siglo XXI (Julita Wójcik, Zorka Wollny, el grupo Sędzia Główny [Juez Principal], Małgorzata Malwina Niespodziewana, Karolina Breguła, Ola Buczkowska, Monika Drożyńska, Justyna Koeke, Basia Bańda, Anna Okrasko, Elżbieta Jabłońska, Agata Bogacka) y doce artistas emergentes en los años 2010-2015 (Anna Bajorek, Julia Bistula, Izabela Chamczyk, Anna Jochymek, Ewa Juskiewicz, Ada Karczmarczyk, Urszula Kluz-Knopek, Karolina Kubik, Anka Leśniak, Małgorzata Maciaszek, Kazia Pe, Martyna Ściobior).

Todas las partes del análisis se hicieron en sus contextos sociales, políticos y culturales, y se presentó las conclusiones particulares al final de cada capítulo.

En la parte experimental del proceso investigador, se realizó una búsqueda artística profunda acerca de normas y roles de género en su contexto social y se desarrollaron proyectos artísticos personales, con el resultado final de aportar observaciones a las conclusiones generales.

Así, las conclusiones del presente estudio se presentan agrupadas de la siguiente manera:

- Conclusiones generales de la parte teórica de la investigación:
 - Contexto socio-político de las prácticas artísticas feministas en Polonia.
 - El arte feminista polaco.
 - La relación entre el arte feminista polaco y el feminismo.
- Conclusiones generales de la parte experimental de la investigación (proyectos artísticos personales).

05.1.1. Conclusiones generales de la parte teórica de la investigación

Contexto socio-político de las prácticas artísticas feministas en Polonia

En el presente estudio se ha demostrado que el arte feminista en Polonia está fuertemente vinculado a un complejo contexto político, histórico y cultural, distinto al de los demás países del antiguo bloque soviético en el este de Europa, y muy diferente al de los países occidentales.

El entorno socio-político, con hincapié en las desigualdades de género, fue uno de los aspectos clave por analizar en el proceso de investigación sobre el arte feminista, ya que es un indudable punto de referencia para los enfoques críticos de este. Así, en la República Popular de Polonia, aislada del mundo occidental, la difícil situación de las mujeres en gran parte se debía a las difíciles circunstancias generales del país bajo dictadura soviética. Las políticas socialistas de género se basaban en la negación de las diferencias entre hombres y mujeres, que en la práctica fue un intento de adaptar a las mujeres a los estándares masculinos. Sin embargo, estas durante toda la

existencia de la República Popular de Polonia mantuvieron su antiguo rol de ama de casa y tuvieron que combinarlo con su nuevo rol laboral. Por lo tanto, a pesar de ciertos avances en la igualdad de género, como la independencia económica, el derecho al aborto, la seguridad laboral o el acceso a prestaciones sociales, con esta investigación se ha podido concluir que la emancipación durante la República Popular de Polonia parece ser tan solo una aparente.

Tras la caída del comunismo en el año 1989, Polonia entró en una fase de transición de las economías planificadas de los regímenes autoritarios a la democracia y las economías de mercado libre, lo cual afectó significativamente al país. Las mujeres soportaron la peor parte de los efectos negativos (entre otros, la pérdida de empleos, la tendencia hacia trabajos poco remunerados, los recortes en la protección social) y sufrieron, como resultado un aumento sustancial de la pobreza. Al mismo tiempo, el giro hacia posturas conservadoras y el crecimiento del papel de la Iglesia, que forzaba el retorno al orden social basado en la religión (percibido como gesto de negación de la época anterior), provocaron un proceso de exclusión de las mujeres de la vida pública, junto con una significativa reducción de sus derechos reproductivos y sexuales. Por lo tanto, se concluye que, a pesar del crecimiento económico del país, la situación de la mujer no mejoró, sino más bien todo lo contrario, en varios aspectos se vio notablemente deteriorada en comparación con la de los hombres.

A principios del siglo XXI, tras haber terminado esta etapa de transición, la economía polaca se convirtió en una de las más dinámicas de Europa (y sigue creciendo), lo que permitió la adhesión a la Unión Europea en mayo de 2004. Desde entonces Polonia, como todos los demás miembros, forma parte de la política de igualdad de género llamada «gender mainstreaming». También, a partir del año 2000 el movimiento feminista, aunque todavía marginal, empezó a crecer con fuerza. Sin embargo, las polacas siguen enfrentándose a niveles desproporcionados de desempleo y se encuentran sometidas a la economía sumergida debido a las anticuadas percepciones del rol de la mujer. También aún existe un gran retraso en cuanto a los derechos sexuales y reproductivos. Se demuestra, por lo tanto, que la situación de la mujer en Polonia no ha mejorado mucho desde los años noventa.

Al analizar el contexto polaco, resulta importante tener en cuenta también el carácter general patriarcal y androcéntrico de su cultura, así como la condición poscolonial, que en Polonia se debe a la complicada relación histórico-política con Rusia y Europa occidental. Esto combinado con fuertes influencias católicas han determinado un orden social muy riguroso, basado en normas y roles tradicionales, con una mitomanía nacional inclinada hacia la xenofobia, la homofobia y el machismo. Según se ha comprobado en este trabajo, la realidad polaca contemporánea se caracteriza por una continua tensión entre la identidad nacional poscolonial católica y la moderna democracia con sus estándares europeos de igualdad de género.

En conclusión, se ha logrado demostrar que el entorno socio-cultural y político, en el cual se ha desarrollado el arte polaco feminista, ha sido un ambiente con una desigualdad de género muy marcada y un orden social patriarcal bastante estricto y férreo.

El arte feminista polaco

Como parte integral del proceso investigador, se examinó la obra de las artistas polacas divididas en épocas significativas y enmarcadas en sus respectivos contextos socio-políticos y culturales. A lo que se sumó un estudio de los enfoques, lenguajes y estrategias artísticas características de cada gene-

ración. Finalmente, se estudiaron los proyectos artísticos más recientes, es decir, de la generación más joven, con la intención de explorar la evolución de los aspectos y tendencias descritas en épocas anteriores.

El análisis comenzó en la época socialista. Como se ha resaltado, la ola de feminismo iniciada en el año 1968 en Europa Occidental y en los Estados Unidos, nunca llegó a Polonia debido al aislamiento geopolítico del bloque del Este. A pesar de ello, a principio de los años setenta aparecieron en Polonia unas artistas que, siguiendo a sus colegas de Occidente, empezaron a crear arte con un marcado contexto de género. Sin embargo, se ha conseguido demostrar que se trataba más bien de enfoques intuitivos, sin lazos fuertes con las teorías feministas.

Aun así, en el presente estudio, se ha hecho una aproximación a ciertos proyectos artísticos con tintes feministas interesantes y con un sujeto femenino bastante marcado y analizado desde diferentes perspectivas. Posteriormente, al haber logrado determinar los planteamientos y estrategias artísticas que aparecieron en aquella época, se han reconocido las adaptaciones, modificaciones o transformaciones de las artistas feministas de la generación más joven e, incluso, del proyecto artístico personal de quien escribe.

Entre las propuestas más reveladoras se ha evidenciado la exploración de la perspectiva femenina mediante el cuerpo, las citas de un discurso y lenguaje patriarcal en un contexto cambiado, la aplicación de la estética y formas ostentosamente «femeninas» (al igual que algunos elementos asociados a las típicas tareas domésticas), la yuxtaposición de elementos «femeninos» con motivos contrastantes, la indagación en el concepto de la feminidad fuera del contexto masculino, además de la introducción al arte de temas y conceptos tradicionalmente excluidos de él (como, por ejemplo, la sexualidad femenina, la marginalización y alienación social o los procesos de envejecimiento). Otra de las características del arte de las mujeres en Polonia socialista fue también la inspiración en las artes aplicadas, que se puede vincular con el esencialismo femenino, presente en aquella época también en el arte de la Europa occidental y en el de los Estados Unidos.

De igual modo, el análisis de la época de los años noventa reveló un incremento de la conciencia de género en el arte polaco, directamente relacionado con la llegada de las teorías feministas y del arte de Occidente. Las artistas emprendieron en su obra un debate sobre el orden social patriarcal de manera consciente y sistematizada, y pasaron a formar parte de la corriente del «arte crítico».

Como se ha argumentado, la transición capitalista y los procesos socio-políticos subsiguientes provocaron el desarrollo de nuevos planteamientos y perspectivas. La exploración artística desplazó sus intereses y puso especial énfasis en cuestionar –de una manera radical y casi intransigente– los sistemas de poder y las tradicionales definiciones de género. A diferencia de la época socialista, el arte feminista de los años noventa se refirió sin tapujos a la situación social del momento, se fundamentó en la rebeldía contra el orden establecido y en la fe de que el arte podía cambiarlo, o al menos influir en él.

A partir del estudio elaborado, se han podido determinar las nuevas estrategias artísticas que surgieron en aquella década, las cuales se resumen en un uso de conceptos e intervenciones chocantes, de citas, de paráfrasis y referencias a otras obras de arte o, incluso, del «culture jamming», que parodiaba la cultura popular.

Al mismo tiempo se ha advertido la continuación y transformación de algunas estrategias artísticas propuestas ya en la época anterior como, por citar algunos casos, la representación de los mecanismos globales en la micro-perspectiva del cuerpo o la exploración de la discriminación e invisibilidad social mediante la introducción al arte de temas tradicionalmente marginalizados (enfermedades, envejecimiento, sexualidad femenina).

A continuación, el análisis del arte polaco feminista de la primera década del siglo XXI demuestra un cambio definitivo de actitud y del discurso representado por generaciones anteriores. Los lemas radicales se sustituyen por un lenguaje mordaz e irónico. En lugar de la crítica abierta del sistema aparecen historias personales que destacan firmemente el sujeto femenino con sus diferentes interpretaciones y formas. De acuerdo con las observaciones hechas, las características principales de este arte son la libertad en la autovaloración, la performatividad, el enfoque *queer* y el juego con la figura de una chica imprevisible y rebelde. De hecho, se consigue destacar e identificar varios nuevos sujetos femeninos (el ama de casa, la princesa, la niña, la exploradora).

El examen de esta época ha revelado tanto similitudes como diferencias valiosas en cuanto a los planteamientos observados en épocas precedentes. De esta manera, se logra demostrar que los nuevos sujetos femeninos se construyen mediante lenguajes y estrategias aplicadas ya en la época socialista (como la introducción de las típicas actividades femeninas domésticas a la práctica artística o la interpretación de los diferentes estereotipos de la feminidad mediante el lenguaje corporal), y en los años noventa (el «culture jamming» o con las yuxtaposiciones de elementos inocentes, ingenuos o infantiles con motivos contrastantes).

Así se entiende que el arte polaco posfeminista de la primera década del siglo XXI consiste, sobre todo, en una continua búsqueda del sujeto femenino, su redescubrimiento y redefinición. Las jóvenes artistas disfrutan de su posicionamiento y del derecho a expresarse artísticamente cosechado por las generaciones anteriores. Aplican muchas tramas, mezclan códigos y juegan con los símbolos de la cultura contemporánea y, además, conciben diferentes ideas sobre la corriente feminista que, por un lado, son simplemente continuistas o basadas en las anteriores investigaciones y, por otro lado, se revelan innovadoras e importantes desde el punto de vista de la crítica feminista.

Para finalizar, tras el estudio del círculo de arte polaco feminista de los últimos cinco años (2010-2015), se ha podido probar que, alrededor del año 2010, surge una nueva generación. Aunque aún es pronto para establecer conclusiones inequívocas, con el análisis de la obra de doce artistas emergentes, se logran formular ciertas características y tendencias comunes.

En esta nueva y reciente etapa destacan tres orientaciones principales: el juego irónico posfeminista, el enfoque crítico de los años noventa y el esencialismo de la segunda ola del feminismo. Sin embargo, la tendencia común de dichas orientaciones es un perceptible toque interdisciplinar en las obras. De esta manera, el estudio revela que las artistas no solo exceden los límites del género, sino también los límites del arte, mezclando categorías, técnicas, discursos y referencias. Además, incorporan diferentes disciplinas, como la literatura, la poesía, el teatro, la música o el diseño.

A nivel general, se aprecia que el espíritu posfeminista es la característica dominante y, no obstante, se demuestran a la vez ciertas diferencias con las artistas de la década anterior. Por una parte, el sujeto femenino parece menos expuesto, neutralizado, reducido o en algunos casos ni siquiera está presente; las narrativas resultan más maduras pero a la vez menos directas. Por otra parte, aparecen algunas actitudes extremadamente egocéntricas, extravertidas, irónicas y provocativas, que niegan todo tipo de reglas y límites.

La identidad femenina, al igual que en la época socialista, frecuentemente se investiga mediante diversas formas del retrato –moldes, caras realistas deformadas, vídeo-retrato experimental, «retrato robot» y caricatura irónica–.

En el ámbito formal, se distingue una gran diversidad de los medios de expresión, aunque sorprende el retorno de la pintura en una forma más tradicional que antes –desde abstracción hasta el clasicismo académico–.

Como un fenómeno nuevo aparecieron también motivos de la historia de las mujeres. La identidad femenina se exploraba mediante su dimensión histórica, así como mediante historias personales de mujeres contemporáneas. Así, indudablemente se puede concluir que está surgiendo una generación joven de artistas que continúan con el legado de generaciones anteriores y que conscientemente aplican la perspectiva feminista a su obra, aunque todavía no conforman un movimiento.

En conclusión, en base al análisis realizado, se ha logrado el objetivo de crear una revisión comparativa del arte feminista polaco, así como anunciar a las artistas emergentes y las nuevas tendencias en su práctica artística dentro del contexto de las generaciones anteriores.

La relación entre el arte feminista polaco y el feminismo

La relación entre la actitud creativa de las generaciones analizadas de artistas polacas con el feminismo tiene igualmente un papel destacado en las conclusiones de esta investigación, ya que se ha logrado demostrar ciertas ambigüedades e incoherencias.

A partir del análisis de la obra de artistas polacas de la época socialista se probó que no estaba del todo justificada la definición de «arte feminista», dado que su crítica de la cultura patriarcal, en gran parte, se encontraba alejada del plano social y de los problemas reales de la mujer por aquel entonces. Debido al desconocimiento de las teorías feministas por el aislamiento geopolítico de la República de Polonia, el público no tenía la posibilidad de hacer lecturas críticas implicadas en este tipo de arte. Además, la realidad social no tenía casi nada que ver con la realidad occidental, a la cual se refería el feminismo. Como se ha demostrado, entre las artistas mismas de la época del socialismo, a pesar de fuertes tintes feministas en su obra, existía cierto rechazo ante la expresión «arte feminista». En sus declaraciones se distanciaban del feminismo y huían con frecuencia hacia la expresión más neutral de «arte femenino». Se concluyó que esto se debía al miedo a que el término «arte feminista» pudiera tener un impacto negativo sobre su actividad artística, ya que, en primer lugar, las autoridades no permitían ideología ninguna que no fuera el socialismo y el comunismo y, en segundo lugar, el históricamente androcéntrico y misógino carácter de la cultura polaca minusvaloraba la terminología femenina. Por lo tanto, los términos más adecuados para la obra de las artistas polacas de la época socialista son «intervenciones feministas», arte «protofeminista» o «intuiciones feministas».

En lo que a los años noventa se refiere, se logró identificar que, con la apertura al arte occidental y la llegada de las teorías feministas, las artistas empezaron a incorporar conscientemente el discurso feminista en su obra y, del mismo modo, críticos y público comenzaron a interpretar sus trabajos desde la perspectiva de género. Las propuestas feministas de la época de la transición en Polonia formaron parte integral del movimiento llamado «arte crítico», y funcionaron bajo este nombre. Como se ha resaltado, a pesar de la obvia convergencia temática y formal de este movimiento crítico con el feminismo, el término «arte feminista» no funcionaba todavía de una manera oficial. Las artistas ni negaban el feminismo ni se distanciaban de él, pero tampoco lo señalaban a la hora de identificar su obra. De acuerdo con las observaciones hechas, el término se evitaba por culpa del legado de la época socialista, que inculcó en la sociedad la aversión a cualquier ideología, entre ellas la feminista. Además, seguía siendo actual el problema cultural de la lectura negativa de la terminología femenina, y se vinculaba aún a un significado inferior, inútil y poco serio.

A continuación, el estudio de las propuestas de la nueva generación de artistas a principios del siglo XXI revela un cambio definitivo de la actitud hacia el feminismo. En lugar de mujeres serias y conscientes aparecen chicas frívolas que, aparentemente, rechazan la perspectiva feminista, y sustituyen los lemas radicales por un juego despreocupado e irónico. El análisis y evaluación de este planteamiento despierta dudas no solo en cuanto a las estrategias aplicadas y las intenciones de las artistas, sino también sobre la terminología.

La nueva etapa en el arte feminista polaco se denomina arte posfeminista o, menos frecuentemente, arte feminista de la tercera oleada. No obstante, estos términos son problemáticos en el entorno polaco, ya que la expresión «arte feminista de la tercera oleada» se refiere a la historia del feminismo de Occidente, donde en los años sesenta y setenta se conocían como segunda oleada y a partir de los años noventa la tercera. En Polonia no existió el feminismo de la segunda oleada, por lo que hablar una tercera no está del todo justificado. En cuanto al posfeminismo, de acuerdo con la universalmente acordada terminología histórico-artística, el prefijo «post-» describe no solo un acontecimiento que se produce después de otro, sino también sugiere una continuación de dicho acontecimiento, sin embargo ocurre que, en el caso de posfeminismo, se entiende también como «el fin del feminismo». Así, el término «arte posfeminista» puede resultar dudoso en el contexto polaco, donde ya el propio «arte feminista» en relación a generaciones anteriores ha sido polémico.

El problema con el feminismo se puede observar también en el caso de las artistas emergentes (2010-2015). Muchas de ellas, a pesar de crear arte con claras voces feministas o posfeministas, no se refieren a él directamente en su obra e, incluso, lo llegan a negar explicando –igual que sus predecesoras de la época socialista– que no quieren que se las encasille. Domina, por lo tanto, un discurso confuso, en el que, por un lado, se reconoce la importancia del feminismo y, por otro, se huye de él. En algunos casos, es claramente un mecanismo de autodefensa –reconocido ya en décadas anteriores– contra el desprecio y el rechazo por parte de la comunidad artística. En otros casos, se debe a la creencia –característica de las contemporáneas actitudes pop-feministas– de que el problema de la desigualdad está desactualizado o exagerado. También esta notable aversión a definir la obra como «arte feminista» muchas veces se debe a diversos problemas y malinterpretaciones a la hora de definir el feminismo y el arte feminista.

Como conclusión final, se puede decir que, a pesar de los claros tonos feministas de las obras (en cuanto a enfoques, lenguajes y estrategias), la actitud ambigua hacia el feminismo y la aversión al término «arte feminista» es un rasgo característico de las prácticas de las artistas polacas, independientemente de la época.

05.1.2. Conclusiones generales de la parte experimental de la investigación

En el proceso investigador de la presente tesis se han desarrollado cuatro proyectos artísticos: *Instrucción de uso* (2009), *Dom* (Casa, 2010), *Porządek rzeczy* (El orden de las cosas, 2012-2014) y *Dzień kobiet* (El Día de la Mujer, 2014-2015).

Las obras forman parte de una búsqueda teórica, empírica y artística acerca de las cuestiones de identidad y violencia, en el contexto de las normas y roles de género, así como su entrelazamiento en el sistema de poder de la cultura patriarcal. Este planteamiento se vincula directamente con la aversión hacia el feminismo observada durante el estudio de los enfoques feministas en la obra de las artistas polacas.

En el proceso creativo se investigan los roles y normas establecidas por el sistema patriarcal desde diversos puntos de vista y se aplican para ello diferentes conceptos, estrategias artísticas y lenguajes visuales. La búsqueda artística se documenta en varios planteamientos críticos, sobre todo en las teorías feministas, los estudios de género y la teoría *queer*. Al final, se logran proponer ciertos enfoques críticos.

Mediante estas obras desarrolladas se explora el «poder social» de las normas y roles, con sus múltiples relaciones de autoridad ubicadas a distintos niveles, y diversas maneras de manifestarse, desde sutiles y simbólicas (como en las propuestas *Dom*, *El orden de las cosas*, y el objeto *El Día de la Mujer*), hasta más directas y físicas (como en *Instrucción de uso* y la instalación/acción *El Día de la Mujer*).

Igualmente, se reflexiona sobre el concepto de la identidad normativa basada en la universalización de los significados particulares y se propone una interpretación visual del mundo uniforme, unívoca y previsible, en el que una garantía de seguridad es respetar las normas y principios establecidos, considerados universales (*Dom* y *El orden de las cosas*).

También, se interpretan diferentes tácticas de camuflaje de los mecanismos opresivos y las maneras de disciplinar mediante la normalización forzada (*Dom*), la marginalización (*Instrucción de uso*), la violencia simbólica (*Dom*, *Instrucción de uso*, el objeto *El Día de la Mujer*), la violencia directa (*Instrucción de uso*, la instalación/acción *El Día de la Mujer*) y la visión tentadora de una realidad ordenada y previsible (*El orden de las cosas*).

Como resultado de lo expuesto anteriormente, se pone en evidencia la omnipresencia y la invisibilidad de las normas, así como los mecanismos disciplinarios en los cuales se respaldan.

Entre las diversas estrategias aplicadas en los proyectos, destacan las ya observadas en la época socialista y las desarrolladas por las artistas posfeministas, como la ambigüedad de las apariencias, la yuxtaposición de elementos contrastantes y el juego con el cambio de contextos. El sujeto femenino, igual que en el caso de varias artistas emergentes, no se expone claramente –lo que representa una actitud más bien analítica y distanciada, pero a la vez un poco irónica–.

Asimismo, en las obras se emplean medios de expresión variados, como elementos textuales, fotografía o diseño gráfico, lo que otorga a la obra cierto toque interdisciplinar, característico de las actividades posfeministas.

La conclusión final sobre la parte experimental del proyecto es que se ha logrado el objetivo de proponer enfoques críticos sobre cuestiones acerca de normas y roles de género en su contexto social y desarrollar estrategias y lenguajes propios, así como establecer una relación con las prácticas artísticas de las estudiadas generaciones de artistas feministas polacas.

05.2. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS

La presente tesis es una obra abierta que trata de servir como punto de partida para futuros estudios sobre los enfoques feministas en el arte, y permite la posibilidad de nuevos desarrollos que produzcan a su vez nuevos enfoques y conclusiones.

El objetivo principal de las líneas de investigación futuras sería el de pasar al siguiente nivel de la exploración teórica y artística. El seguimiento teórico sería sobre todo la continuación del estudio sobre los planteamientos feministas en el arte polaco más reciente, es decir los próximos años 2015-2020, para así completar el análisis de la década 2010-2020 y poder hacer una comparación con las décadas anteriores y formular conclusiones.

Posteriormente, las líneas principales de la investigación futura podrían ser las siguientes:

- Ampliar el estudio:
 - Continuar la exploración del arte feminista en otros países del antiguo bloque soviético, y luego en el entorno internacional.
 - Ampliar el análisis de los enfoques feministas y la perspectiva de género en el arte polaco creado por los artistas masculinos.
- Profundizar en el estudio limitando el análisis según diversos criterios de la obra, como por ejemplo el tema, el enfoque, el contexto, la estrategia artística, el lenguaje visual, o bien las características del perfil de la artista.

Asimismo, la investigación artística podría desarrollarse en las siguientes direcciones:

- Ampliar el planteamiento:
 - Salir del contexto polaco y entrar al europeo, internacional o universal.
 - Salir del contexto de la identidad femenina e investigar otras identidades como la sexual, nacional o racial.
 - Experimentar con otros medios de expresión (pintura, escultura, vídeo, *performance*) y otras disciplinas (teatro, música, literatura, ciencia).
- Profundizar en la investigación (limitarse a diversos contextos específicos dentro del entorno polaco ya investigado):
 - Investigar sobre un grupo social definido según determinados criterios, como por ejemplo la edad, el origen o la profesión.
 - Investigar en profundidad una localidad en concreto, por ejemplo una provincia, ciudad, barrio, hasta el planteamiento *site specific* (concepto orientado a un lugar en concreto).
- Seguir explorando medios de expresión utilizados (instalación, intervención en el espacio, impresión digital, serigrafía, acción).

OVERALL CONCLUSIONS

In this dissertation, a comparative analysis of various feminist approaches in Polish art was developed, according to three generations of artists who correspond to the major time periods – the socialist era, the nineties and the early twenty-first century. Special emphasis was placed on emerging artists (2010–2015).

The study included five artists of the socialist era (Ewa Partum, Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Izabela Gustowska), seven artists of the nineties (Zofia Kulik, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Dorota Nieznalska, Alicja Żebrowska, Joanna Rajkowska, Anna Baumgart), eleven artists of the first decade of the twenty-first century (Julita Wójcik, Zorka Wollny, el grupo Sędzia Główny (Juez Principal), Małgorzata Malwina Niespodziewana, Karolina Breguła, Ola Buczkowska, Monika Drożyńska, Justyna Koeke, Basia Bańda, Anna Okrasko, Elżbieta Jabłońska, Agata Bogacka) and twelve emerging artists (Anna Bajorek, Julia Bistuła, Izabela Chamczyk, Anna Jochymek, Ewa Juskiewicz, Ada Karczmarczyk, Urszula Kluz-Knopek, Karolina Kubik, Anka Leśniak, Małgorzata Maciaszek, Kazia Pe and Martyna Ściobior).

All parts of the analysis were performed within their social, political and cultural frame of reference, and with particular conclusions introduced at the end of each section.

As the experimental part of the research, personal art projects were developed based on broad research about gender norms and roles in their social context, with the final result to contribute observations to overall conclusions. Thus, the conclusions of this study are presented and grouped as follows:

1. Overall conclusions of the theoretical part of the research
 - Socio-political context of feminist art practices in Poland
 - Polish feminist art
 - The relationship between Polish feminist art and feminism
2. General conclusions from the experimental part of the research (personal artistic projects).

1. Overall conclusions of the theoretical part of the research

Socio-political context of feminist art practices in Poland

As demonstrated in the present study, feminist art in Poland has been strongly linked to the complex political, historical and cultural background, which was different from the background in other countries in the former Soviet bloc in Eastern Europe and very different from the Western model.

The socio-political environment in Poland, with emphasis on gender inequality was one of the key issues to be analysed in the research process on Polish feminist art, as it is a reference point for critical approaches that it proposes.

Thus, in the Polish People's Republic, isolated from the Western world, the plight of women was largely due to the generally difficult circumstances prevailing in the country under the Soviet dictatorship. Gender socialist policies were based on the denial of the differences between men and women, which, in practice, was an attempt to adapt women to male standards. However, throughout the existence of the Polish People's Republic, women kept their old role of housewife and were forced to combine it with full-time

professional activities. Therefore, despite some progress on gender equality, such as economic independence achieved by women, abortion rights, job security or access to social benefits, as concluded in this study, the emancipation in socialist Poland seems to be only apparent emancipation.

After the fall of communism in 1989, Poland entered the phase of transition from the planned authoritarian regime to democracy and a free market economy, which significantly affected the country. Women bore the brunt of the negative effects (including loss of jobs, the trend toward low-paid jobs, cuts in social protection), suffering, as a result, a substantial increase in poverty. At the same time, the shift towards conservative attitudes and the huge growth of the role of the Catholic Church, which was forcing the return of social order based on religion (perceived as a gesture of denial of the previous socialist era), led the process of foreclosure of women from the public life, along with significant reduction of their reproductive and sexual rights. Therefore, it is concluded that despite the economic rise in the country, the situation of women did not improve, quite the contrary, in many aspects it became significantly worse as compared to the situation of men.

In the early twenty-first century, after finishing the stage of transition, the Polish economy became one of the most dynamic in Europe and continued to grow, which allowed the EU accession in May 2004. Since then Poland, like all other members, has been a part of the policy of gender equality, called "gender mainstreaming". Also, since the year 2000, Polish feminist movement, although still marginal, began to thrive. However, women in Poland still face disproportionate levels of unemployment and are being pushed into the underground economy because of the out-dated perceptions of the feminine role in society. Besides, there is still a large deficit in their sexual and reproductive rights. Therefore, as it has been shown, the gender equality in Poland has not improved significantly since the nineties.

Analysing the Polish context, it is also important to note the general patriarchal and androcentric nature of culture and the poscolonial condition, which in Poland is due to the complicated historical and political relationship with the East (Russia) and the West. These, combined with strong Catholic influences, determine the strict social order based on traditional norms and roles, with national mentality inclined towards xenophobia, homophobia and sexism. As shown, contemporary Polish reality is characterized by a continuous tension between poscolonial Catholic national identity and modern democracy with European standards of gender equality.

In conclusion, it has been demonstrated that the socio-cultural and political environment, in which Polish feminist art has evolved, has been an environment with marked gender inequality and quite strict patriarchal social order.

Polish feminist art

As a result of the research, the work of artists was analysed according to significant periods and exploring their socio-political and cultural contexts, as well approaches, languages and artistic strategies characteristic of each epoch. Finally, the work of emerging artist was investigated.

The analysis began with the socialist era. As highlighted, the wave of feminism, which arose in 1968 in Western Europe and the United States, never came to Poland due to the geopolitical isolation of the Eastern bloc. Despite this, in the early seventies a few artists appeared in Poland who, following their Western colleagues, began to create art with a strong gender context. However, it was shown that these approaches had been more intuitive, with no close ties to feminist theories. Still, in this study there were revealed works with interesting feminist tones, and with the female subject quite marked

and explored from different perspectives. Approaches and artistic strategies of that time were later adapted, modified or transformed by feminist artists of younger generations.

The most significant artistic proposals of that era involve the exploration of the female perspective through the body, the patriarchal discourse and language quoted in a changed context, the application of ostentatiously “feminine” aesthetics and forms (also elements associated with typical domestic activities), the combination of “feminine” elements with contrasting motifs, the exploration of the concept of femininity outside the male perspective and the introduction to art of themes which were traditionally excluded from it (such as female sexuality, marginalization and social alienation, or concepts of aging processes). The important feature of the feminist art of that era was also the use of applied arts, which can be linked with female essentialism, presented at this time also in the art of Western Europe and the United States.

On the other hand, the analysis of Polish feminist art of the nineties showed an increase in gender awareness, as a result of the arrival of feminist theories and the Western art. The artists began to question the patriarchal social order in a conscious and systematic way, becoming an important part of the “critical art” movement.

As demonstrated, the capitalist transition and the socio-political transformation that it brought, led to the development of new approaches and perspectives. The emphasis of artistic exploration shifted to authority systems and traditional definitions of gender, which were being questioned in a radical and uncompromising way. Unlike the socialist era, the feminist art of the nineties was openly referring to the existing social situation, and was an act of rebellion against the established order as well as faith that art can change or at least influence it.

On the basis of the study, it was possible to determine the new artistic strategies that emerged in that decade. These would be the use of shocking concepts and interventions, the quotes, paraphrases and references to other works of art, or the “culture jamming” that parodied popular culture.

At the same time, some proposals and artistic strategies, which had been observed already in the previous era, were continued and transformed, like for example the representation of global mechanisms through the micro-perspective of the body or the exploration of social marginalization and invisibility by introducing issues that were traditionally excluded from the art (disease, aging, female sexuality).

Next, the study of Polish feminist art in the first decade of the twenty-first century has shown a definite change of attitude and discourse represented by previous generations. The radical slogans were replaced by a caustic and ironic language. Instead of open criticism of the system, there appeared personal stories that strongly emphasized the female subject with numerous interpretations and forms. According to observations made in this study, the main characteristic of this art is freedom, performativity, queer approach and play with the figure of an unpredictable and rebellious girl. It has been achieved to highlight and name multiple new female subjects (the housewife, the princess, the girl, the explorer).

The analysis of feminist approaches in the years 2000–2010 revealed both similarities and significant differences in comparison to the approaches observed in the past. It has been demonstrated that the new female subjects were built by languages and strategies implemented already in the socialist era (introduction of the typical household activities to art practice, interpretation of the different stereotypes of femininity through the corporal language) and the nineties (“culture jamming”, combination of innocent, naive or childish elements with contrasting motifs).

Thus, the Polish post-feminist art of the first decade of the twenty-first century was mostly a continuous search of the female subject, its rediscovery and redefinition. Young artists enjoyed their positioning and the right to express themselves artistically, gained by previous generations. They applied many frames, mixed codes, played with symbols of contemporary culture, and conceived different ideas of the feminist movement, which on the one hand were just continuation or reinterpretation of previous concepts, and, on the other hand, were innovative and important from the point of view of the feminist critique.

In the end, after analysing the circle of Polish feminist art in the last five years (2010–2015), it was shown that a new generation began to emerge around 2010. Although it is early to make unequivocal conclusions, after analysing the work of the twelve emerging artists it was possible to make certain remarks and define new trends.

At this stage, three main directions could be identified: the ironic post-feminist game, critical approach of the nineties and the essentialism of the second wave of feminism. The common trend for all of the mentioned tendencies was a strong interdisciplinary character of the work. The study revealed that the artists not only exceeded the limits of the gender, but also the limits of art, by mixing categories, techniques, narratives and references, and by incorporating different disciplines such as literature, poetry, theatre, music and design.

In general terms, the dominant feature observed was the post-feminist spirit, however, some differences were shown in comparison to the artists of the past decade. On the one hand, the female subject seemed less exposed, neutralized, reduced or in some cases was not present. The narratives were more mature, yet less direct. On the other hand, extremely egocentric, outgoing, ironic and provocative attitudes appeared, which denied any rules or limits.

The female identity, just as in the socialist era, often investigated through various forms of portrait – moulds, deformed realistic faces, experimental video-portraits, “sketches” and ironic caricature.

In the formal setting, a huge diversity of means of expression was observed, however, there was a surprising return of the painting in its more traditional form – from abstract to the academic classicism.

As a new phenomenon, there also appeared an approach based on women’s history. The female identity is being explored through its historical dimension as well as through personal stories of contemporary women.

So undoubtedly, it can be concluded that a young generation of feminist artists is emerging. They continue the legacy of previous generations and consciously apply the gender perspective to their work, although still without forming a movement.

In conclusion, on the basis of the analysis, there was achieved the objective of creating a comparative review of Polish feminist art and announcing emerging artists and new trends in their artistic practice, in the context of previous generations.

The relationship between the Polish feminist art and feminism

The relationship between the creative attitude of the analysed generations of Polish artists and the feminism also has a prominent role in the findings of this research, as it has succeeded in demonstrating some ambiguities and inconsistencies.

Firstly, according to the analysis of the work of artists in the socialist era it was not entirely justified to define it as “feminist art”, since the critique

of patriarchal culture was frequently separated from the social issues and actual problems of women back then. Due to the geopolitical isolation, feminist theories were actually unknown in the Polish People's Republic, which made it impossible for the public to read the critical approach presented in this type of art. In addition, the social reality had hardly anything to do with the Western reality, which was the reference point for the feminist theories. As shown, among the artists of the era of socialism, despite strong feminist perspective in their work, there was a certain rejection of the term "feminist art". In their statements, they distanced themselves from feminism, choosing often a more neutral term – "female art". It was concluded that this was due to fear that the term "feminist art" could have a negative impact on their artistic activity, since the authorities did not allow any ideologies different from socialism and communism, and also the historically masculine and misogynist character of Polish culture inferiorized female terminology. Therefore, as concluded, the most appropriate terms for the work of Polish artists in the socialist era would be "feminist interventions", "proto-feminist art" or "feminist insights".

Secondly, as to the nineties, it has been shown that with the opening to the Western art and the arrival of feminist theories, artists began to consciously involve the feminist discourse in their work. Also, the art critics and the public began to interpret their work considering the gender perspective. Feminist proposals of that time were an integral part of the movement called the "critical art" and operated under this name. As highlighted, despite the obvious thematic and formal convergence of the critical movement with feminism, the term "feminist art" did not exist officially. The artists did not deny feminism or distanced themselves from it, but neither did they accentuate it when identifying their art. According to the observations, the term was avoided due to the legacy of the socialist era, which instilled an aversion to any ideology in the society, including the feminism. Also, the cultural problem of negative interpretation of female terminology remained valid, as it was still being linked to a lower, useless and not very serious meaning.

Subsequently, the study of the proposals of the new generation of artists at the beginning of the twenty-first century revealed a definite change of attitude toward feminism. Instead of serious and conscious women, frivolous girls appeared, who seemed to reject the feminist perspective and replace the radical slogans for a carefree, ironic attitude. Not only did the analysis and evaluation of this approach raise doubts as to the strategies and intentions of the artists, but also as to the terminology. The new stage in Polish feminist art is called "post-feminist art" or, less frequently, "feminist art of the third wave". However, these terms are problematic in the Polish environment, since the term "feminist art of the third wave" refers to the history of feminism in the West, where sixties and seventies are known as "second wave" and the nineties as the beginning of the "third wave". In Poland, there was no second-wave feminism, so speaking about the third wave feminism is not entirely correct. As for the post-feminism, according to the universally agreed art and historical terminology, the "post" prefix does not only describe an event that occurs after the other, but also suggests that it is a continuation of that event. In the case of post-feminism, it is also understood as "the end of feminism". Thus, the term "post-feminist art" can be iffy in the Polish context, where already the term "feminist art" in relation to previous generations has been polemical.

The problem with feminism has been also observed in case of emerging artists (2010–2015). Many of them, despite creating art with clear feminist or post-feminist tones, did not refer to it directly in their work and even denied it, explaining – just like the artists in the socialist era – that they did not want to be labelled. Therefore, there was a confusing discourse observed, in

which, on the one hand, they recognized the importance of feminism, and on the other, rejected it. In some cases, it was clearly a self-defence mechanism – well known from previous decades – against contempt and denial by the artistic community. In other cases, this was due to the belief – characteristic of contemporary pop-feminist attitudes – that the problem of inequality is out-dated or exaggerated. Also, the aversion to define the work as “feminist art” is often caused by various problems and misunderstandings when defining feminism and feminist art.

In conclusion, it seems safe to say that despite clear feminist tone of the work (in terms of approaches, visual languages and artistic strategies), the ambiguous attitude towards feminism and aversion to the term “feminist art” is the feature of the feminist practices of Polish artists, regardless of the generation.

2. Overall conclusions from the experimental part of the research

In the research process of this dissertation, four artistic projects have been developed: *Instrucción de uso* (Instructions for use, 2009), *Dom* (House, 2010), *Porządek rzeczy* (The order of things, 2012–2014) and *Dzień kobiet* (Women’s Day, 2014–2015).

The works were a part of theoretical, empirical and artistic research on issues of identity and violence in the context of norms and gender roles and their entanglement in the system of power in patriarchal culture. This approach has been directly linked with the aversion towards feminism observed during the study of feminist approaches in the work of Polish artists.

During the creative process, the roles and rules established by the patriarchal system were investigated from various points of view, applying different concepts, artistic strategies and visual languages. The artistic research was based on several critical approaches, especially feminist theories, gender studies and queer theory. In the end, the author’s own artistic critical approaches were proposed.

In the developed works, the concept of the “social power” of rules and roles was explored, with its multiple relationships of authority located at different levels and manifested in different ways, from subtle and symbolic (as in projects *House*, *The order of things* and the object *Women’s Day*) to more direct and physical (as in *Instruction for use* and the *Women’s Day* installation/action).

There was investigated the concept of normative identity based on the universalization of the particular meanings, and there was created a visual interpretation of uniform, unambiguous and predictable world, where respecting the rules and principles – which are considered universal – is the guarantee of security (*House* and *The order of things*).

Also, different tactics of camouflage of the oppressive mechanisms and diverse ways of disciplining were interpreted, for example: through forced normalization (*House*), marginalization (*Instruction for Use*), symbolic violence (*House*, *Instruction for use*, object *Women’s Day*), direct violence (*Instruction for use*, the *Women’s Day* installation/action) as well as the tempting vision of an orderly and predictable reality (*The order of things*).

As a result, there was demonstrated the ubiquity and invisibility of rules and disciplinary mechanisms that support them.

Among various strategies used in the projects, those already observed in the socialist era and developed by the post-feminist artists were noticed,

such as, for example, the ambiguity of appearances, the combination of contrasting elements and the play with changing contexts. The female subject, just as in the case of several emerging artists, was not very exposed – representing a more analytical and detached attitude, but at the same time a bit ironic.

Also, in the works there were used diverse means of expression (textual elements, photography, graphic design), which provided the interdisciplinary touch, characteristic of post-feminist activities.

As a final conclusion, the goal of proposing critical approaches to the questions about gender norms and roles in their social contexts was achieved, own strategies and languages were developed, and the relationship with the artistic practices of the analysed generations of Polish feminist artists was established.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ADAMIAK, Elżbieta. *Milcząca obecność. O roli kobiety w kościele* (Presencia silenciosa. Sobre el rol de la mujer en la Iglesia). Warszawa: Więź, 1999.

ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.

ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004.

ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013.

BAŁTOWSKI, Maciej y MISZEWSKI, Maciej. *Transformacja gospodarcza w Polsce* (La transición económica en Polonia). Warszawa: PWN, 2007.

BANASIAK, Jakub. *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami* (Cansados con la realidad. Entrevistas con artistas). Warszawa: 40 000 Malarzy, 2009.

BARTOSZ, Bogna (comp.) *Kobiecość i męskość. Komunikacja, relacje, społeczeństwo* (Feminidad y masculinidad. Comunicación, relaciones, sociedad). Warszawa: Eneteia, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Nowoczesność i Zagłada* (Modernidad y holocausto). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.

BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics, 1972.

BORKOWSKI, Grzegorz, MAZUR, Adam y BRANICKA, Monika (comp.) *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000* (Nuevos fenómenos en el arte polaco después de 2000). Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2007.

BUTLER, Cornelia y MARK, Lisa Gabrielle (comp.) *WACK!: Art and the Feminist Revolution*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Oxford: Psychology Press, 1993.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 2002.

CIESIELSKA, Jolanta y SMALCERZ, Agata (comp.) *Sztuka kobiet* (El arte femenino). Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.

CYLKOWSKA-NOWAK, Mirosława (comp.) *Edukacja. Społeczne konstruowanie idei i rzeczywistości* (Educación. Construcción social de las ideas y la realidad). Poznań: Wolumin, 2000.

Deklaracja ideowa PZPR: Statut PZPR (La declaración ideológica del POUP: el Estatuto del POUP). Warszawa: Książka i Wiedza, 1949.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Minuit, 1995.

DUBY, Georges y PERROT, Michelle (comp.) *Historia de las mujeres 5: El siglo XX*. Madrid: Taurus, 2000.

DZIAMSKI, Grzegorz. *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* (La vanguardia en la perspectiva postmodernista). Poznań: Fundacja Humaniora, 1996.

EISLER, Jerzy. *Zarys dziejów politycznych Polski 1944-1989* (Resumen de la historia política polaca 1944-1989). Warszawa: BGW, 1992.

FALUDI, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown, 1991.

FALUDI, Susan. *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom* (Reacción. La guerra no declarada contra las mujeres). Warszawa: Czarna Owca, trad. A. Dzierzgowska, 2013.

FIDELIS, Małgorzata. *Women, Communism, and Industrialization in Postwar Poland*. New York: Cambridge University Press, 2010.

FIK, Marta. *Spór o PRL* (Polémica sobre la República Popular de Polonia). Kraków: Znak, 1996.

FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex*. New York: William Morrow and Company, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (Controlar y castigar. El nacimiento de la cárcel). Warszawa: Aletheia, trad. T. Komendant, 1999.

FRANK, Rina. *Każdy dom potrzebuje balkonu* (Cada casa necesita un balcón). Kraków: Wydawnictwo Otwarte, trad. N. Stochalska, 2009.

FRASER, Nancy. *Unruly Practices: Power, Discourse, and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

FREUD, Sigmund. *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków* (Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos). Warszawa: KR R. Reszke, trad. M. Poręba, 1997.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company, 1963.

GARDOCKI, Lech. *Prawo karne* (Derecho Penal). Warszawa: C.H. Beck, 2005.

GRAFF, Agnieszka. *Magma* (Magma). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.

GRAFF, Agnieszka. *Matka feministka* (La madre feminista). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

GRAFF, Agnieszka. *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie* (Detonación. Sobre el género, la sexualidad y la nación). Warszawa: W.A.B., 2008.

GRAFF, Agnieszka. *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym* (Un mundo sin mujeres. El género en el debate público polaco). Warszawa: W.A.B., 2011.

- GROSENICK, Uta. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Cologne: Taschen, 2001.
- GRUSZCZYŃSKI, Piotr. *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* (Parricidas. Jóvenes talentosos en el teatro polaco). Warszawa: W.A.B., 2003.
- HALBERSTAM, J. Jack. *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon Press, 2012.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- HEARTNEY, Eleanor, POSNER, Helaine, PRINCENTHAL, Nancy y SCOTT, Sue. *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium*. New York: Prestel USA, 2013.
- HESS, Barbara. *Abstract Expressionism*. Vienne: Taschen, 2009.
- HOŁÓWKA, Teresa (comp.) *Nikt nie rodzi się kobietą* (Nadie nace mujer). Warszawa: Czytelnik, trad. T. Hołówka, 1982.
- HOOBS, bell. *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- HOOBS, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.
- HUSSAKOWSKA, Maria y TATAR, Ewa (comp.) *Display. Strategie wystawiania* (Display. Estrategias expositivas). Kraków: Universitas, 2012.
- JAKUBOWSKA, Agata (comp.) *Artystki polskie* (Artistas polacas). Warszawa: PWN, 2011.
- JAKUBOWSKA, Agata. *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (En el margen del espejo. El cuerpo femenino en la obra de las artistas polacas). Kraków: Universitas, 2005.
- JANION, Maria. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (La cultura eslava increíble). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- JOHNSON, Clare. *Femininity, Time and Feminist Art*. London/New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- JONES, Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.
- JONES, Lindsay (comp.) *Encyclopedia of Religion*. Farmington Hills: Thomson Gale, 2005, vol. I.
- KOSICKA, Jadwiga y GEROULD, Daniel. *A Life of Solitude: Stanisława Przybyszewska: A Biographical Study With Selected Letters*. London: Quartet Books, 1987.
- KOSTYRKO, Teresa. *Sztuki plastyczne w Poznaniu. 1945-1980* (Artes plásticas en Poznań. 1945-1980). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987.
- KOWALCZYK, Izabela. *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90-tych* (El cuerpo y el poder. El arte crítico polaco de los años 90). Warszawa: sic!, 2002.
- KOWALCZYK, Izabela y ZIERKIEWICZ, Edyta (comp.) *W poszukiwaniu małej dziewczynki* (En busca de niña pequeña). Poznań: Konsola, 2003.
- KOWALCZYK, Izabela. *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce* (Las Madres polacas, los chicos y los ciborgs. El arte y el feminismo en Polonia). Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- KROLOKKE, Charlotte y SCOTT SORENSEN, Anne. *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*. California: Sage, 2005.
- MELOSIK, Zbyszko. *Tożsamość, ciało i władza* (Identidad, cuerpo y poder). Poznań/Toruń: Impuls, 1996.
- MILLET, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1969.
- MOORE, Catriona. *Dissonance: Feminism and the Arts, 1970-1990*. St Leonards: Allen & Unwin, 1994.
- MROZIK, Agnieszka. *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku* (Parteras de la transición. Mujeres, literatura y autoridad en Polonia después de 1989). Warszawa: IBL, 2012.
- NABAKOWSKI, Gisind, HELKE, Sander y GORSEN, Peter. *Frauen in der Kunst* (Mujeres en artes plásticas). Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art, And Power And Other Essays*. New York: HarperCollins, 1988.
- PARKER, Andrew, RUSSO, Mary, SOMMER, Doris y YAEGER, Patricia (comp.) *Nationalisms and Sexualities*. London: Routledge, 1992.
- PATEMAN, Carole. *The Disorder of Women*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- PATEMAN, Carole. *The Sexual Contract*. California: Stanford University Press, 1988.
- PAWLICKA, Aleksandra. *Ta straszna Środa?* (¿La Środa terrible?). Warszawa: Czerwone i Czarne, 2011.
- PIOTROWSKI, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945-1989* (La vanguardia en la sombra de Yalta. Arte y política en Europa central y oriental 1945-1989). Poznań: Rebis, 2005.
- PUTNAM TONG, Rosemarie. *Mysł feministyczna. Wprowadzenie* (El pensamiento feminista. Introducción). Warszawa: PWN, 2002.
- RADKIEWICZ, Małgorzata (comp.) *Gender. Konteksty* (Género. Contextos). Kraków: Rabid, 2004.
- RECKITT, Helena y PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. London: Phaidon Press Limited, 2001.
- REILLY, Maura y NOCHLIN, Linda. *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. New York: Brooklyn Museum, Davis Museum and Cultural Center Merrell, 2007.
- REITSCH, Hanna. *Latanie moje życie. Autobiografia* (Volar – mi vida. Autobiografía). Jelenia Góra: Jaremen Press, trad. A. Lissowska, 2007.
- ROCHE, Charlotte. *Feuchtgebiete* (Zonas húmedas). Köln: DuMont Buchverlag, 2008.
- RONDUDA, Łukasz y ZEYFANG, Florian (comp.) *1, 2, 3... Awangarda. Film/Sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum* (1, 2, 3... Vanguardia. Cine/Arte entre el experimento y el archivo). Warszawa: Sternberg Press, 2007.

RONDUDA, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (El arte polaco de los años 70. La vanguardia). Jelenia Góra/Warszawa: Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.

ROTTENBERG, Anda. *Sztuka w Polsce 1945-2005* (El arte en Polonia 1945-2005). Warszawa: Stentor, 2005.

SAÏD, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

SIMMEL, Georg. *Philosophische Kultur* (Cultura filosófica). Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919.

ŚLANY, Krystyna, STRUŻIK, Justyna y WOJNICKA, Katarzyna (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (El género en la sociedad polaca). Kraków: Nomos, 2011.

ŚLIWIŃSKA, Katarzyna. *Socrealizm w PRL i NRD* (Socrealismo en la República Popular de Polonia y la República Democrática Alemana). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.

ŚRODA, Magdalena. *Kobiety i władza* (Las mujeres y el poder). Warszawa: W.A.B., 2009.

TONIAK, Ewa (comp.) *Jestem artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960* (Soy artista en todo lo innecesario. Mujeres y arte en los años sesenta). Warszawa: Neriton, 2010.

TONIAK, Ewa. *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm* (Las gigantes. Mujeres y realismo socialista). Kraków: Korporacja Ha!Art, 2009.

UJMA, Magdalena. *Sztuki wizualne. Sztuka i skandal* (Artes visuales. Arte y escándalo). Warszawa: PWN, 2011.

WNUK-LIPIŃSKI, Edward. *Granice wolności. Pamiętnik polskiej transformacji* (Los límites de la libertad. El diario de la transición polaca). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2003.

WOLF, Naomi. *Fire with Fire. The New Female Power and How to Use It*. New York: Ballantine Books, 1994.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: The Hogarth Press, 1929.

WURTZEL, Elizabeth. *Bitch: In Praise of Difficult Women*. New York: Anchor, 1998.

ZYDOROWICZ, Jacek. *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku* (El virus artístico. Arte crítico polaco en el contexto de las transformaciones culturales después de 1989). Warszawa: Instytut im. Adama Mickiewicza, 2005.

ŻMIJEWSKI, Artur. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* (Cuerpos temblando. Entrevistas con artistas). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2006.

Prensa y revistas

ADAMIAK, Elżbieta. «O co chodzi w teologii feministycznej?» (¿Qué es la teología feminista?). En: *Więź* (Vínculo), 1993, núm. 1.

BELTRÁN PÉREZ ROJAS, Luis. «Andros y Gyne: lo inevitable del nuevo milenio». En: *Revista CES Psicología*, 2008, núm. 2.

BERNATOWICZ, Eliza. «Jak wam się podoba? O sztuczności zachowania w sztuce Zorki Wollny» (¿Cómo os gusta? Sobre comportamientos artificiales en el arte de Zorka Wollny). En: *Arteon*, 2011, núm. 4.

DE DIEGO, Estrella. «Feminismo, queer, género, "post", revisionismo...: o todo lo contrario. Ser –o no ser– historiador/a del arte feminista en el Estado español». En: *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, 2008, núm. 5.

ESCUDERO, Jesús Adrián. «Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)». En: *Anales de Historia del Arte*, 2003, núm. 13.

GILEJKO, Leszek. «Polska transformacja – próba bilansu i nowa perspektywa» (La transición polaca – el resumen y la nueva perspectiva). En: *Res Humana*, 2009, núm. 3.

GRAFF, Agnieszka. «Swojskość do rozmontowania» (Desmontando lo familiar). En: *Gazeta Wyborcza*, 07-06-2010.

GRAFF, Agnieszka. «Więcej niż równy kawałek tortu» (Más que un pedazo igual del pastel). En: *Gazeta Wyborcza*, 22/23-09-2012.

GRZEBAŁKOWSKA, Magdalena y KARAŚ, Dorota. «Nieznalska stanie w bramie – rozmowa z Dorotą Nieznalską» (Nieznalska se pondrá en la puerta – entrevista con Dorota Nieznalska). En: *Duży Format* (Formato Grande), 18-08-2011.

GUZEK, Łukasz. «Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu – rozmowa z Alicją Żebrowską» (No quiero que mi cuerpo sirva al Estado – entrevista con Alicja Żebrowska). En: *Żywa Galeria* (Galería Viva), 1998, núm. 3.

JAKUBOWSKA, Agata. «Nie-fajne? (Post)feminizm na polskiej scenie artystycznej» (¿No mola? (Post)feminismo en la escena artística polaca). En: *Kresy*, 2008, núm. 4.

JAKUBOWSKA, Agata. «Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona? O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej» (Mujer y sexualidad – ¿subordinada, atrapada o emancipada? Sobre unos cuantos aspectos de la obra de Natalia LL desde la perspectiva psicoanalítica lacaniana). En: *Artium Quaestiones*, 1997, núm. 8.

JARECKA, Dorota. «Na wszystkim szminki znak – rozmowa z Ewą Partum» (La marca de pintalabios por todos lados – entrevista con Ewa Partum). En: *Wysokie obcasy* (Tacones altos), 12/13-08-2006.

KLUSZCZYŃSKI, Ryszard Waldemar. «Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce» (Artistas a la picota, críticos de arte a clínica psiquiátrica, es decir las últimas discusiones sobre el arte crítico en Polonia). En: *EXIT. Nowa sztuka w Polsce* (EXIT. El nuevo arte en Polonia), 1999, núm. 4.

KOWALCZYK, Izabela. «Feminizm i sztuka 2008» (Feminismo y arte 2008). En: *Kresy*, 2008, núm. 4.

KRAKOWIECKA, Edyta. «Feministyczna interpretacja Księgi Genesis» (La interpretación feminista del Génesis). En: *Pelnym Głosem* (En voz alta), 1996, núm. 4.

LESZKOWICZ, Paweł. «Grzechy Alicji Żebrowskiej: sztuka a aborcja» (Los pecados de Alicja Żebrowska: arte y aborto). En: *Artmix*, 2001, núm. 1.

LESZKOWICZ, Paweł. «Sztuka a płęć. Szkic o najnowszej sztuce polskiej» (Arte y género. Boceto sobre el arte más contemporáneo en Polonia). En: *Magazyn Sztuki* (Revista de Arte), 1999, núm. 22.

LEWANDOWSKA, Anna. «Cielesność odzyskiwana w "Madonnach" Katarzyny Górnej» (Lo físico recuperado en las Madonas de Katarzyna Górna). En: *Artmix*, 2007, núm. 7.

LL, Natalia. «Ruch feministyczny w sztuce» (El feminismo en el arte). En: *Format*, 1992, núm. 3-4.

LL, Natalia. «Teoria Głowy» (Teoría de la cabeza). En: *Exit*, 1991, núm. 6.

MANDEL, Claudia. «Notas sobre la categoría de "lo abyecto" en las artes visuales contemporáneas». En: *Revista Escena*, 2013, núm. 36.

MAZUREK, Maciej. «Wytrącić z automatyzmu myślenia – rozmowa z profesorem P. Piotrowskim» (Dejar de pensar de una manera automatizada – entrevista con el prof. P. Piotrowski). En: *Znak* (Señal), 1998, núm. 12.

MAYAYO, Patricia. «Después de "Genealogías feministas". Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes». En: *Investigaciones Feministas*, 2013, vol. 4.

NAJSZTUB, Piotr. «Rozmowa z Kazimierą Szczuką» (Entrevista con Kazimiera Szczuka). En: *Wprost*, 23-10-2011.

NAVARRETE, Carmen, RUIDO, María. y VILA, Fefa. «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y "queer" en el Estado español». En: *Desacuerdos*, 2005, núm. 2.

NOCHLIN, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artists?». En: *Art News*, 1971, núm. 69.

OSTAŁOWSKA, Lidia. «Nie manipulować matką – rozmowa z dr Agnieszką Kościańską i Renatą Hryciuk, redaktorkami książki "Gender. Perspektywa antropologiczna"» (No manipular la madre – entrevista con la Dra. Agnieszka Kościańska y Renata Hryciuk, autoras del libro "Género. La perspectiva antropológica"). En: *Wysokie obcasy* (Tacones altos), 21-01-2008.

PACZKOWSKI, Andrzej. «Wojna o PRL» (La guerra sobre la República Popular de Polonia). En: *Tygodnik Powszechny*, 1994, núm. 32.

PIETRASZEWSKI, Marcin. «Katarzyna Waśniewska skazana na 25 lat więzienia. Wyrok jest prawomocny» (Katarzyna Waśniewska condenada a 25 años de prisión. La sentencia es definitiva). En: *Gazeta Wyborcza*, 17-10-2014.

PŁOCIŃSKI, Michał. «Jak wyzwalano kobiety – wywiad z Wojciechem Tomasikiem» (Cómo se emancipaba a las mujeres – entrevista con Wojciech Tomasik). En: *Rzeczpospolita* (La república), 04-01-2014.

POMIAN, Krzysztof. «Sztuka nowoczesna i demokracja» (El arte moderno y la democracia). En: *Kultura współczesna* (Cultura contemporánea), 2004, núm. 2.

POPELKA SOSA SÁNCHEZ, Roxana. «Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: un enfoque desde la sociología de género». En: *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 2010, núm. 15.

PRZYBYLSKI, Ryszard Kazimierz. «W sztuce trzeba silnym być – rozmowa z Izabellą Gustowską» (En el arte hay que ser fuerte – entrevista con Izabella Gustowska). En: *Gazeta Malarzy i Poetów* (La revista de pintores y poetas), 1994, núm. 3.

RIVERA MARTORELL, Sara. «El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía». En: *ENCRUCIJADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 2012, núm. 3.

RÓŻYCKA BRYZEK, Anna. «Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej» (Contra la idea estereotipada del arte bizantino). En: *Znak* (Señal), 1994, núm. 466.

SANTOS SÁNCHEZ-GUZMÁN, Eva. «Erika Trejo, artista mejicana entre la denuncia y la enunciación». En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 2012, núm. 24.

SAŃCZUK, Anna. «Monika Drożyńska. Wszystko albo nic» (Monika Drożyńska. Todo o hilo). En: *Wysokie Obcasy* (Tacones altos), 10-10-2013.

SIKORSKA, Karolina. «Albo ponoszę to w sobie miesiącami, co potem odbije się czkawką – rozmowa z Karoliną Kubik» (O lo guardaré dentro por meses y luego saldrá con el hipo – entrevista con Karolina Kubik). En: *Punkt*, 2013, núm. 13.

SZARO, Grzegorz. «Sąd: Nieznalska jest niewinna» (Juicio: Nieznalska es inocente). En: *Gazeta Wyborcza*, 04-06-2009.

TATAR, Ewa. «Przesłuchując postfeminizm: czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szanse sztuce na przepisanie narracji "kobięcych"» (Entrevistando el posfeminismo: ¿cariño, sensualidad y amor lesbiana dan la oportunidad de reinventar las narrativas «femeninas» en el arte). En: *Kresy*, 2008, núm. 4.

TATAR, Ewa. «W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą» (A qué juegan las chicas, es decir, ola tras ola). En: *Panoptikum*, 2005, núm. 4.

VILLEGAS MORALES, Gladys. «El arte feminista». En: *Qadro*, 2003, núm. 4-6.

WALKER, Rebecca. «Becoming the Third Wave». En: *Ms. Magazine*, 1992, núm. 2.

Catálogos de exposiciones

A batalla dos xéneros. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

ARBOUR, Marie Rose. *Art et Feminisme*. Québec: Musée d'Art Contemporain, Montreal & Ministère des Affaires Culturelles, 1982.

GAJEWSKA, Bożena (comp.) *Maria Pinińska-Bereś 1931-1999*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999.

GORZĄDEK, Ewa y SZABŁOWSKI, Stach. *Satysfakcja gwarantowana* (Satisfacción garantizada). Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2000.

HINDSBO, Karin. *The Beginning is Always Today: Scandinavian Feminist Art from the Last 20 Years*. Kristiansand: SKMU, Sørlandets Kunstmuseum, 2013.

LISIEWICZ, Małgorzata. *Kobieta o kobiecie* (Mujer sobre mujer). Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1996.

KOKATSU, Reiko. *Women In-Between: Asian Women Artists 1984-2012*. Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum, 2012.

KRAWCZYK, Lidia y NOWACKA-KARDZIS, Beata (comp.) *Niegrzeczne* (Malas). Kraków: Bunkier Sztuki, 2010.

Mężatki (Esposas). Warszawa: Fundacja Promocji Sztuki Współczesnej PSW, 2005/2006.

MORAWIŃSKA, Agnieszka. *Artystki Polskie* (Artistas polacas). Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991.

Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej (El arte intelectual en Polonia posguerra). Lublin: Galeria BWA, 1984.

PEJIĆ, Bojana (comp.) *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien: MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2010.

STEPHEN, Angelika (comp.) *Ewa Partum 1965-2001*. Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 2001.

SZABŁOWSKI, Stach. *Ja krwawię!* (¡Yo sangro!). Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2003.

TONIAK, Ewa. *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum* (Tres mujeres. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum). Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2011.

Wianek cierniowy i róża (La corona de espinas y la rosa). Warszawa: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, 2002.

Recursos electrónicos

ACKELSBERG, Martha. *Shulamith Firestone*. En: *Jewish Women's Archive*, jwa.org. Disponible en: <http://jwa.org/encyclopedia/article/firestone-shulamith> (acceso: 27-02-2015).

AJDER, Teodor. «Baumgart: wszyscy rozmawiają o pogodzie. My nie – rozmowa z Anną Baumgart» (Todos hablan sobre el tiempo. Nosotros no – entrevista con Anna Baumgart). En: *Dziennik Opinii – Krytyka Polityczna online* (El diario de opiniones – Crítica Política online), www.krytykapolityczna.pl. Disponible en: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/BaumgartWszyscyrozmawiajapogodzieMynie/menuid-305.html> (publicado: 08-08-2010, acceso: 02-02-2015).

AKCENT. *Dziewczyna z klubu disco* (La chica del club disco). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m5t3s00Zdos> (acceso: 22-02-2015).

ARASZKIEWCZ, Agata. «Ogrodniczki, szwaczki, tniaczki i księżniczki...» (Jardineras, sastras, cortadoras y princesas...). En: revista *online* del Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, [obieg.pl](http://www.obieg.pl/teksty/5849). Disponible en: <http://www.obieg.pl/teksty/5849> (publicado: 11-11-2004, actualizado: 29-07-2009, acceso: 22-02-2015).

AROLA, Raimon. *La muerte del beso*. En: [arsgravis.com](http://www.arsgravis.com). Disponible en: <http://www.arsgravis.com/?p=248> (acceso: 02-03-2015).

BARAŃSKA, Katarzyna. «Performance Moniki Drożyńskiej "Różne formy użyteczności kobiety". 5. krakowska Manifa» (Performance de Monika Drożyńska «Diferentes formas de utilidad de la mujer». 5. Manifa en Cracovia). En: revista *online* del Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, [obieg.pl](http://www.obieg.pl/). Disponible en: <http://www.obieg.pl/kronika-towarzyska/8997> (publicado: 11-03-2009, actualizado: 11-03-2009, acceso: 12-03-2015).

BAUMGART, Anna. *Ekstacyzki, histeryczki i inne święte* (Las extáticas, histéricas y otras santas). En: la Filmoteca *online* del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/baumgart-anna-ekstacyzki-histeryczki-i-inne-swiete> (acceso: 06-03-2015).

BISTUŁA, Julia. *Pelvis, Os Sacrum et Spiritus Sancti. Amen*. En: BISTUŁA, Julia. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/juliabistula. Disponible en: <https://vimeo.com/85491430> (acceso: 06-03-2015).

BOGUSZEWSKI, Rafał. *Zmiany w zakresie wiary i religijności Polaków po śmierci Jana Pawła II* (Los cambios en la fe y las actividades religiosas de los polacos después de la muerte de Juan Pablo II). En: Centrum Badania Opinii Społecznej (Centro de Investigación de la Opinión Social) – base de datos *online*, cbos.pl. Disponible en: http://cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_049_12.PDF (publicado: 2010, acceso: 12-03-2015).

BRUKWICKI, Jerzy. *Martyna Ścibior*. En: ŚCIBIOR, Martyna. La página web personal, [martynascibior.com.pl](http://www.martynascibior.com.pl). Disponible en: <http://www.martynascibior.com.pl/index.php?teksty-krytyczne/> (acceso: 02-03-2015).

BUCZKOWSKA, Ola. *Czerwony namiot* (Tienda de Campaña Roja). En: portafolio *online* de Ola Buczkowska, olabuczowska.com. Disponible en: <http://olabuczowska.com/portfolio.pdf> (acceso: 10-12-2014).

CAGIEL, Gabriela. *Manifa w Krakowie: «Tego nie załatwią kwiaty»* (Manifa en Cracovia: «Las flores no son la solución»). En: wyborcza.pl. Disponible en: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,13533883,Manifa_w_Krakowie__Tego_nie_zalatwia_kwiaty_.html (publicado: 09-03-2013, actualizado: 09-03-2013, acceso: 09-03-2015).

- CÁZARES CERDA, Gisela. «Mujer: imagen gráfica y representación». En: *Magotzi – boletín científico del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, 2012, núm. 1. Disponible en: <http://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n1/e5.html> (acceso: 11-08-2015).
- CHAMCZYK, Izabela. 12. *Walka o wolność* (12. La lucha por la libertad). En: CHAMCZYK, Izabela. Blog personal. Disponible en: <http://wojnaizabelichamczyk.blogspot.com/> (publicado: 13-12-2013, acceso: 21-02-2015).
- CHAMCZYK, Izabela. *About*. En: CHAMCZYK, Izabela. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/91291877> (acceso: 06-03-2015).
- CHAMCZYK, Izabela. *Call it as you want. I always wanted to do this*. En: CHAMCZYK, Izabela. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/10687860> (acceso: 06-03-2015).
- CHAMCZYK, Izabela. *Hysteria*. En: CHAMCZYK, Izabela. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/33993896> (acceso: 06-03-2015).
- CHAMCZYK, Izabela. *Wojna Dwunastomiesięczna – blog o samotnej wojnie w sztuce w 2013 roku, o niemożliwym przełamywaniu granic* (La Guerra de 12 meses – blog sobre la lucha solitaria en el año 2013, sobre cruzar las fronteras imposibles), blog personal. Disponible en: <http://wojnaizabelichamczyk.blogspot.com/> (acceso: 21-02-2015).
- CHAMCZYK, Izabela. *Wojna Dwunastomiesięczna 10. Walka z Materią* (La guerra de 12 meses 10. La Lucha contra la Materia). En: CHAMCZYK, Izabela. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/chamczyk. Disponible en: <https://vimeo.com/91291877> (acceso: 06-03-2015).
- Charles Bukowski. En: [biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bukowski.htm). Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bukowski.htm> (acceso: 02-03-2015).
- Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica. En: la página web del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad de España, [msssi.gob.es/ssi/igualdadOportunidades/internacional/consejoeu/CAHVIO.pdf](http://www.msssi.gob.es/ssi/igualdadOportunidades/internacional/consejoeu/CAHVIO.pdf) (publicado: 11-05-2011, acceso: 08-02-2015).
- «Country comparison». En: *The World Factbook of Central Intelligence Agency*, base de datos online. Disponible en: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2001rank.html> (acceso: 14-03-2015).
- CZERNI, Krystyna. *Tadeusz Kantor*. En: *Cricoteca – ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora* (Cricoteca – centro de documentación de la obra de Tadeusz Kantor), [cricoteca.pl](http://www.cricoteca.pl/pl/main.php?d=tkantor&ka-t=33&id=13&str=1). Disponible en: <http://www.cricoteca.pl/pl/main.php?d=tkantor&ka-t=33&id=13&str=1> (acceso: 02-03-2015).
- DE LA VILLA, Rocío. «Arte y Feminismo en España». En: *EXIT Express*, 2005, núm. 12, págs. 8-13. Disponible en: <http://rociodelavilla.blogspot.com/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html> (acceso: 24-07-2015).
- DEEPWELL, Katy. «A Chronological List of International Exhibitions on Women Artists and Feminist Art Practices». En: *n.paradoxa, International Feminist Art Journal*, [ktpress.co.uk](http://www.ktpress.co.uk/pdf/feministartexhibitions.pdf). Disponible en: <http://www.ktpress.co.uk/pdf/feministartexhibitions.pdf> (publicado en 2014, acceso: 10-03-2015).
- DODA. La página web oficial. Disponible en: <http://www.dodaqueen.com/> (acceso: 22-04-2015).
- DODA. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/DodaVEVO> (acceso: 11-02-2015).
- DUNIN, Kinga. «Czy Jaś Kapela uwewnętrzniał szmatę?» (¿Ha Jaś Kapela interiorizado un trapo?). En: *Dziennik Opinii – Krytyka Polityczna online* (El diario de opiniones – Crítica Política online), [krytykapolityczna.pl](http://www.krytykapolityczna.pl). Disponible en: <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20130522/czy-jas-kapela-uwewnetrznial-szmate> (publicado: 22-05-2013, acceso: 26-07-2015).
- Dzień Kobiet – straszy niż PRL* (El Día de la Mujer – más antiguo que la República Popular de Polonia). En: *Polskie Radio* (La Radio Polaca online), polskieradio.pl. Disponible en: <http://polskieradio.pl/39/248/Artykul/796815,Dzien-Kobiet-starszy-niz-PRL> (publicado: 08-03-2014, acceso: 08-03-2015).
- Exposiciones colectivas realizadas en España*. En: *MAV – Mujeres en las Artes Visuales*, www.mav.org.es. Disponible en: <http://www.mav.org.es/index.php/centro-documentacion/archivo/exposiciones> (acceso: 20-07-2015).
- Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny* (Federación para la Mujer y Planificación de la Familia) – la página web oficial, [federa.org.pl](http://www.federa.org.pl). Disponible en: <http://www.federa.org.pl/> (acceso: 27-02-2015).
- GAGA, Lady. La página web oficial. Disponible en: <http://www.ladygaga.com/> (acceso: 22-06-2015).
- GAGA, Lady. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/LadyGagaVEVO> (acceso: 22-06-2015).
- Gender Mainstreaming. Conceptual Framework, Methodology and Presentation of Good Practices*. Strasburg: Council of Europe, 2004. Disponible en: http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/equality/03themes/gender-mainstreaming/EG_S_MS_98_2_rev_en.pdf (acceso: 14-03-2015).
- GIUNTA, Andrea. «Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987». En: *Artelogie*, 2013, núm. 5. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271> (acceso: 18-08-2015).
- GOPNIK, Blake. «What Is Feminist Art?». En: *The Washington Post online*, [washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com). Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000400.html> (publicado: 22-04-2007, acceso: 20-03-2015).
- GORZADEK, Ewa. *Agata Bogacka*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/agata-bogacka> (publicado: 06-03-2015, acceso: 09-03-2015).

GORZĄDEK, Ewa. *Anna Baumgart*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/anna-baumgart> (publicado: 07-2010, actualizado: 02-02-2015, acceso: 11-02-2015).

GORZĄDEK, Ewa. *Elżbieta Jabłońska*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-jablonska> (publicado: 05-05-2014, acceso: 09-03-2015).

GORZĄDEK, Ewa. *Ewa Partum*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/ewa-partum> (publicado: 21-11-2014, acceso: 16-12-2014).

GRAFF, Agnieszka. «Rewolucja seksualna dopiero nastąpi» (La revolución sexual está por llegar). En: *Dziennik Opinii – Krytyka Polityczna online* (El diario de opiniones – Crítica Política online), [krytykapolityczna.pl](http://www.krytykapolityczna.pl/TekstypozaKP/GraffRewolucjaseksualnadopieronastapi/menuid-76.html). Disponible en: <http://www.krytykapolityczna.pl/TekstypozaKP/GraffRewolucjaseksualnadopieronastapi/menuid-76.html> (publicado: 21-08-2008, acceso: 08-03-2015).

GRUSZCZYŃSKA, Beata. *Kobieta – ofiara przestępstw w badaniach kryminologicznych* (Mujer – víctima de los crímenes en la investigación criminológica). En: la página web del Servicio de Emergencia a nivel nacional para las Víctimas de la Violencia Doméstica «Niebieska Linia» (Línea Azul), [niebieskalinia.pl](http://www.niebieskalinia.pl/attachments/article/4209/konspekt_kobieta-ofiara_przestepstw_w_badaniach_kryminologicznych_BG.pdf). Disponible en: http://www.niebieskalinia.pl/attachments/article/4209/konspekt_kobieta-ofiara_przestepstw_w_badaniach_kryminologicznych_BG.pdf (publicado: 05-03-2013, acceso: 09-03-2015).

GRZYBEK, Agnieszka (comp.) *Gender Mainstreaming. Jak skutecznie wykorzystać jego polityczny potencjał?* (Gender Mainstreaming. ¿Cómo utilizar con eficacia su potencial político?). Warszawa: Heinrich Böll Stiftung, 2008. Disponible en: http://www.bezuprzedzen.org/doc/Gender_mainstreaming_polit_potencjal.pdf (acceso: 14-03-2015).

GUDASZEWSKI, Grzegorz y CHMIELEWSKI, Mariusz. *Wyznania religijne, stowarzyszenia narodowościowe i etniczne w Polsce 2006-2008* (Religiones, asociaciones de nacionalidad y étnicas en Polonia 2006-2008). Warszawa: Zakład Wydawnictw Statystycznych, 2010. Disponible en: http://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/oz_wyzn_rel_stow_nar_i_etn_w_pol_2006-2008.pdf (acceso: 12-03-2015).

GUZEK, Łukasz. «O sztuce praktycznej i praktyce artystycznej» (Sobre el arte práctico y la práctica artística). En: *Magazyn Sztuki* (Revista de Arte), 2001, núm. 23. Disponible en: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_28/archiwum_nr28_tekst_1.htm (acceso: 09-03-2015).

Hasło Marszu Świętości Życia w roku 2013 (Los eslóganes de la Marcha de la Santa Vida 2013). En: la página web oficial de La Marcha Pro-life, [marszprolife.net.pl](http://marszprolife.net.pl/index.php/hasla). Disponible en: <http://marszprolife.net.pl/index.php/hasla> (acceso: 02-03-2015).

Historia. En: la página web oficial de Solidaridad, wszechnica.solidarnosc.org.pl. Disponible en: http://www.wszechnica.solidarnosc.org.pl/?page_id=7 (acceso: 26-01-2015).

HOBAN, Phoebe. *The Feminist Evolution*. En: *ARTnews online*, artnews.com. Disponible en: <http://www.artnews.com/2009/12/01/the-feminist-evolution/> (publicado el 12-01-2009, acceso: 10-03-2015).

JOCHYMEK, Anna. *Bâton Fleurdelisé*. En: JOCHYMEK, Anna. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/user15773723. Disponible en: <https://vimeo.com/76442177> (acceso: 06-03-2015).

JOCHYMEK, Anna. *Hexagon*. En: JOCHYMEK, Anna. Perfil oficial en Vimeo, <https://vimeo.com/user15773723>. Disponible en: <https://vimeo.com/63316743> (acceso: 06-03-2015).

JURECKI, Krzysztof. «Wywiad z Natalią LL 2001-2002» (Entrevista con Natalia LL 2001-2002). En: JURECKI, Krzysztof y MAKOWSKI, Krzysztof. *Słowo o fotografii* (Sobre fotografía). Łódź: ACGM Lodart SA, 2003. Disponible en: <http://www.nataliall.com/interpretations/57> (acceso: 11-12-2014).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Co ty wiesz o Marii* (ADU – Qué sabes tú sobre María). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nsYnezDoen4&index=9&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Czysta pipa* (ADU – Coño limpio). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VSitdEv7gUs&index=13&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Children of the world*. En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=do7jTW-Ppn2c&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=5> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Drugi policzek* (ADU – La otra mejilla). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r86elVK82Ek&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=8> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Embriony na trony* (ADU – Embriones a tronos). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ykVsQBpLXI&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=7> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Idź do światła – nie pierdol* (ADU – Vete hacia la luz – no jodas). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=13e4n5UxylU&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=10> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Love pierdole* (ADU – Love jodido). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qp1tiffCxQ&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=11> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Msza Święta* (ADU – Misa). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, [youtube.com/user/AdaKarczmarczyk](https://www.youtube.com/user/AdaKarczmarczyk). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=J2CxbWnvOzw&index=16&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Niszcz szatana Łaską Pana* (ADU – Destruye a Satán con la gracia del Señor). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LNyC6YA-8N08&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q&index=12> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *ADU – Sensualna – cover „Sexualna” Mirami* (ADU – Sensual – re-elaboración de «Sexualna», de Mirami). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=519hvggfQtM&list=UU-iGSsHokLrVNzSGvPGsB9Q> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *Adu Entertainer*. Perfil oficial en Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/ADUofficial> (acceso: 02-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *Świadectwo / Testimony / Ada Karczmarczyk / CSW / Warszawa 2013* (Testimonio / Ada Karczmarczyk / Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia / Varsovia / 2013). En: KARCZMARCZYK, Ada. Perfil oficial en YouTube, youtube.com/user/AdaKarczmarczyk. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MGaGtUOw8vQ> (acceso: 05-03-2015).

KARCZMARCZYK, Ada. *Wideo Blog Ady Karczmarczyk* (Vídeo-blog de Ada Karczmarczyk). Disponible en: <http://adakarczmarczyk.blogspot.com/> (acceso: 02-03-2015).

KLUZ-KNOPEK, Urszula. *Ofiarowanie* (Sacrificio). En: KLUZ-KNOPEK, Urszula. La página web personal, adija.pl. Disponible en: <http://adija.pl/category/projects/ofiarowanie/> (acceso: 02-03-2015).

KLUZ-KNOPEK, Urszula. *Second skin*. En: KLUZ-KNOPEK, Urszula. La página web personal, adija.pl. Disponible en: <http://adija.pl/2010/09/second-skin/> (acceso: 02-03-2015).

KLUZ-KNOPEK, Urszula. *To be a wife*. En: KLUZ-KNOPEK, Urszula. La página web personal, adija.pl. Disponible en: <http://adija.pl/2010/09/131/> (acceso: 02-03-2015).

KLUZ-KNOPEK, Urszula. *Wszyscy święci* (Los Santos). En: KLUZ-KNOPEK, Urszula. La página web personal, adija.pl. Disponible en: <http://adija.pl/2010/09/wszyscy-swieci/> (acceso: 02-03-2015).

Konkordat między Stolicą Apostolską i Rzeczpospolitą Polską, podpisany w Warszawie dnia 28 lipca 1993 r. (Concordato entre Polonia y el Vaticano, firmado en Varsovia el 28 de julio de 1993). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. El documento está disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19980510318> (acceso: 01-03-2015).

Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r. (Constitución de la República Popular de Polonia del 22 de julio de 1952). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19520330232> (acceso: 27-01-2015).

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r. (Constitución de la República de Polonia del 2 de abril de 1997). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19970780483> (acceso: 23-04-2015).

KOSPA, «Protesty na pokazach „Golgoty Picnic” w całym kraju. Tłum blokował wejścia do teatrów, interweniowała policja» (Protestas en los espectáculos *Gólgota picnic* en el país. El público bloqueó las entradas a teatros, intervino la policía). En: *Gazeta Wyborcza*, 27-06-2014. Disponible en: http://wyborcza.pl/1,75478,16231482,Protesty_na_pokazach_Golgoty_Picnic_w_calym_kraju_.html (publicado: 27-06-2014, acceso: 03-02-2015).

KOWALCZYK, Izabela. «Ciało, władza i censura – na przykładzie jednej pracy, która nie istnieje, i drugiej, której nie widać» (Cuerpo, poder y censura – ejemplo de una obra que no existe y otra que no se ve). En: *Magazyn Sztuki* – archiwum tekstów sieciowych (Revista de Arte – archivo de textos *online*), magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online.htm. Disponible en: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_4.htm (acceso: 21-03-2015).

KOWALCZYK, Izabela. «O potrzebie feminizmu w sztuce» (Sobre la necesidad del feminismo en el arte). En: KOWALCZYK, Izabela. *Strasznasztuka2 – blog Izy Kowalczyk o sztuce i kulturze popularnej* (El arte horrible – blog de Iza Kowalczyk sobre el arte y cultura popular), strasznasztuka.blox.pl. Disponible en: <http://strasznasztuka.blox.pl/2010/11/O-potrzebie-feminizmu-w-sztuce.html> (publicado: 30-11-2010, acceso: 02-03-2015).

KOWALCZYK, Izabela. «Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania» (Arte crítico en Polonia – un intento de resumir). En: *British British Polish Polish – sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś* (British British Polish Polish – el arte en las esquinas de Europa, los largos años 90 y el día de hoy), catálogo de exposición. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2013. Disponible en: http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_kowalczyk.pdf (acceso: 31-01-2015).

KOWALCZYK, Izabela. «Sztuka feministyczna w Polsce – od feministycznych interwencji do postfeminizmu» (El arte feminista en Polonia – desde las intervenciones feministas hasta el posfeminismo). En: *Sztuki wizualne* (Artes visuales), 2012, núm. 42. Disponible en: <http://kulturaenter.pl/sztuka-feministyczna-w-polsce-od-feministycznych-intervencji-do-postfeminizmu/2012/03/> (acceso: 20-12-2014).

KOWALCZYK, Izabela. *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia* (El arte crítico – temas seleccionados). En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia#2> (publicado: 12-12-2014, acceso: 27-02-2015).

- KOWALCZYK, Izabela. «Maria Pinińska-Bereś w Galerii Piekary» (Maria Pinińska-Bereś en Galería Piekary). En: KOWALCZYK, Izabela. *Strasznaszstuka2 – blog Izy Kowalczyk o sztuce i kulturze popularnej* (El arte horrible – blog de Iza Kowalczyk sobre el arte y cultura popular), strasznaszstuka.blox.pl. Disponible en: <http://strasznaszstuka.blox.pl/2011/05/Maria-Pininska-Beres-w-Galerii-Piekary.html> (publicado: 21-05-2011, acceso: 31-01-2015).
- KOWALCZYK, Izabela. *Władza też ma ciało – rozmowa z Zofią Kulik* (El poder también tiene cuerpo – entrevista con Zofia Kulik). En: KULIK, Zofia. La página web personal, kulikzofia.pl. Disponible en: http://www.kulikzofia.pl/polski/ok3/ok3_kowalczyk3.html (publicado: 2002, acceso: 27-02-2015).
- KUBIK, Karolina. *The Kiss of Death No. 2*. En: SZEMKELA. Perfil en Vimeo, vimeo.com/user9681837. Disponible en: <https://vimeo.com/108670042> (acceso: 06-03-2015).
- KUDELSKA, Marta. *Gęste pukle. O obrazach Ewy Juszkiewicz* (El pelo abundante. Sobre la pintura de Ewa Juszkiewicz). En: obieg.pl. Disponible en: <http://www.obieg.pl/teksty/31192> (publicado: 29-01-2014, actualizado: 29-01-2014, acceso: 02-03-2015).
- KULIK, Zofia. *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* (Todos los misiles son un misil). En: la página web de MOCÁK (Museo de Arte Contemporáneo de Cracovia), [mocak.pl](http://www.mocak.pl). Disponible en: <http://www.mocak.pl/wszystkie-pociski-sa-jednym-pociskiem> (acceso: 27-02-2015).
- KURYŁEK, Dominik. *Legalność przestrzeni. Sztuka Ewy Partum w gdańskiej Wyspie* (La legalidad del espacio. Ewa partum en la galería Wyspa en Gdansk). En: revista *online* del Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, obieg.pl, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/4457> (publicado: 26-07-2006, actualizado: 04-03-2009, acceso: 31-01-2015).
- KWIECIEŃ, Agnieszka. *Stworzona w celu zastąpienia naturalnego odpowiednika – istnienie Natalii LL* (Creada para reemplazar la sustituta natural – la existencia de Natalia LL). En: LL, Natalia. La página web personal, nataliall.com. Disponible en: <http://www.nataliall.com/interpretations/45> (publicado: 04-2007, acceso: 15-12-2014).
- LESZKOWICZ, Paweł. *Sztuka wobec rewolucji moralnej* (El arte y la revolución moral). En: revista *online* de Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, obieg.pl. Disponible en: <http://www.obieg.pl/teksty/5770> (publicado: 06-02-2006, actualizado: 12-10-2009, acceso: 22-02-2015).
- LL, Natalia. *Impresje* (Las impresiones). En: la Filmoteca *online* del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-impresje> (acceso: 31-01-2015).
- LL, Natalia. *Sztuczna rzeczywistość* (Realidad artificial). En: la Filmoteca *online* del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuczna-rzeczywistosc> (acceso: 31-01-2015).
- LL, Natalia. *Sztuka konsumpcyjna* (Arte consumista). En: la Filmoteca *online* del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuka-konsumpcyjna> (acceso: 31-01-2015).
- MACIASZEK, Małgorzata. *Paradise Lost*. En: MACIASZEK, Małgorzata. Perfil oficial en Vimeo, vimeo.com/user30076134. Disponible en: <https://vimeo.com/106666001> (acceso: 06-03-2015).
- MADONNA. La página web oficial. Disponible en: <http://www.madonna.com/> (acceso: 22-04-2015).
- MADONNA. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/MADONNAVEVO> (acceso: 02-03-2015).
- MALLET, Jim. *Warning colour and mimicry*, conferencia *online*. En: la página web de London's Global University, [ucl.ac.uk](http://www.ucl.ac.uk/~ucbhdjm/courses/b242/Mimic/Mimic.html). Disponible en: <http://www.ucl.ac.uk/~ucbhdjm/courses/b242/Mimic/Mimic.html> (acceso: 11-09-2015).
- MAŁODOBRY, Agata. *Mój uroczy pokoik* (Mi habitación preciosa). En: la galería *online* del Museo Nacional de Cracovia, imnk.pl/wybor_galerii.php. Disponible en: <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX378> (acceso: 26-01-2015).
- MENÉNDEZ, Isabel. «El feminismo es un mapa que da una explicación muy lógica de cómo está organizado el mundo – entrevista con Xabier Arakistain». En: AmecoPress – información para la igualdad, amecopress.net. Disponible en: <http://www.amecopress.net/spip.php?article228> (publicado: 19-07-2007, acceso: 13-07-2015).
- MINAJ, Nicki. La página web oficial. Disponible en: <http://mypinkfriday.com/> (acceso: 22-04-2015).
- MINAJ, Nicki. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/NickiMinajAtVEVO> (acceso: 11-02-2015).
- MIRAMI. La página web oficial. Disponible en: <http://www.mirami.ua/> (acceso: 22-04-2015).
- MIRAMI. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/MiramiVEVO> (acceso: 22-04-2015).
- MIRAMI. *Sensualna*. En: MIRAMI. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f08lwbowGF4> (acceso: 22-04-2015).
- MISTER D. Perfil oficial en Facebook. Disponible en: https://www.facebook.com/pages/Mister-D/632046026869380?ref=br_tf (acceso: 02-03-2015).
- MISTER D. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/MisterdOficjalny> (acceso: 02-03-2015).
- NAVARRETE, Carmen, RUIDO, María y VILA, Fefa. «Entrevista con Esther Ferrer». En: RWM – radio web MACBA, [rwm.macba.cat](http://rwm.macba.cat/es/especiales?id_capsula=640). Disponible en: http://rwm.macba.cat/es/especiales?id_capsula=640 (publicado: 09-02-2010, acceso: 13-07-2015).

NOCH, Jakub. *Marzena Wróbel w «Tomasz Lis na żywo»: Konwencja antyprzemocowa obraża miliony Polek!* (Marzena Wróbel en «Tomasz Lis en vivo»: ¡El convenio antiviolencia ofende a millones de polacas!). En: natemat.pl. Disponible en: <http://natemat.pl/121941,marzena-wrobel-w-tomasz-lis-na-zywo-konwencja-antyprzemocowa-obraza-miliony-polek> (acceso: 09-08-2015).

NOWAK, Agnieszka. «La situación de la mujer en Polonia: una crisis permanente». En: *Social watch – poverty, eradication and gender justice*, socialwatch.org. Disponible en: http://www.socialwatch.org/sites/default/files/B15Polonia2010_esp.pdf (acceso: 26-02-2015).

NOWICKA, Wanda. *The Struggle for Abortion rights in Poland Reproductive Rights in Poland – Polish Federation for Women and Family Planning*. En: la página web de *Sexuality Policy Watch*, sxpolitics.org. Disponible en: http://www.sxpolitics.org/frontlines/book/pdf/capitulo5_poland.pdf (acceso: 08-03-2015).

NYKIEL, Marzena. «Rząd przemocą wprowadza Konwencję antyprzemocową. Strach pomyśleć co będzie po ratyfikacji» (El Gobierno violentamente sobrepone el Convenio Antiviolencia. Da miedo pensar lo que sucederá después de la ratificación). En: *W polityce online* (revista En política online), wpolityce.pl. Disponible en: <http://wpolityce.pl/polityka/232700-rzad-przemoca-wprowadza-konwencje-antyprzemocowa-strach-pomysleco-bedzie-po-ratyfikacji> (publicado: 05-02-2015, actualizado: 05-02-2015, acceso: 09-03-2015).

O Manifie (Sobre Manifa). En: la página web de la Asociación de Mujeres 8 de Marzo, manifa.org. Disponible en: <http://www.manifa.org/index.php/o-manifie> (acceso: 22-03-2015).

O nas (Sobre nosotros). En: la página web del Congreso de las Mujeres, kongreskobiet.pl. Disponible en: http://www.kongreskobiet.pl/pl-PL/text/O_nas/ (acceso: 22-03-2015).

OLIVER, Kelly. «Julia Kristeva». En: *Collaboratory for Digital Discourse and Culture*, cddc.vt.edu. Disponible en: <http://www.cddc.vt.edu/feminism/kristeva.html> (acceso: 21-02-2015).

PARTUM, Ewa. *Active Poetry. Poem by Ewa*. En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-active-poetry-poem-by-ewa> (acceso: 31-01-2015).

PARTUM, Ewa. *Hommage à Solidarność*. En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-hommage-a-solidarnosc> (acceso: 31-01-2015).

PARTUM, Ewa. *Samoidentyfikacja* (Autoidentificación). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-self-identification> (acceso: 31-01-2015).

PARTUM, Ewa. *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* (El cambio. Mi problema es el problema de la mujer). En: la Filmoteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-change-my-problem-is-a-problem-of-a-woman> (acceso: 31-01-2015).

PEACHES. La página web oficial. Disponible en: <http://peachesrocks.com/> (acceso: 02-03-2015).

PEACHES. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/PeachesTV> (acceso: 02-03-2015).

PERRY, Katy. La página web oficial. Disponible en: <http://www.katyperry.com/> (acceso: 22-04-2015).

PERRY, Katy. Perfil oficial en YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/KatyPerryVEVO> (acceso: 11-02-2015).

PIOTROWSKI, Piotr. «Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją» (El arte polaco entre el totalitarismo y la democracia). En: *Warszawa-Moskwa / Moskwa-Warszawa 1900-2000* (Varsovia-Moscú / Moscú-Varsovia 1900-2000), catálogo de exposición. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Disponible en: <http://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-miedzy-totalitaryzmem-a-demokracja> (publicado: 30-04-2014, acceso: 29-01-2015).

Projekt ustawy o zmianie Konstytucji Rzeczypospolitej (Propuesta de las modificaciones de la Constitución). En: la página web del parlamento polaco, sejm.gov.pl. Disponible en: [http://orka.sejm.gov.pl/Druki5ka.nsf/0/79EB9DAFA9F1849FC12571F60033806C/\\$file/993.pdf](http://orka.sejm.gov.pl/Druki5ka.nsf/0/79EB9DAFA9F1849FC12571F60033806C/$file/993.pdf) (publicado: 05-09-2006, acceso: 02-03-2015).

PRUSZCZYŃSKI, Robert. *Na zgon [artystyczny] Doroty Masłowskiej* (La muerte [artística] de Dorota Masłowska). En: xiegarnia.pl. Disponible en: http://xiegarnia.pl/artykuly/na-zgon-artystyczny-doroty-maslowskiej/?fb_action_ids=10203700467691069&fb_action_types=og.likes (publicado: 09-04-2014, acceso: 02-03-2015).

Przemoc w rodzinie (Violencia doméstica). En: la página web oficial de la Policía de Polonia, policja.pl. Disponible en: <http://statystyka.policja.pl/st/wybrane-statystyki/przemoc-w-rodzinie/50863,Przemoc-w-rodzinie.html> (acceso: 10-03-2015).

Przestępczość kobiet – dane statystyczne (Delincuencia femenina – datos estadísticos). En: la página web oficial de la Policía de Polonia, policja.pl. Disponible en: <http://statystyka.policja.pl/st/wybrane-statystyki/przestepczosc-kobiet/50869,Przestepczosc-kobiet.html> (acceso: 02-03-2015).

RADZIŃSKA, Agata. *Tęcza* (Arcoíris). En: puszcza.waw.pl. Disponible en: <http://puszcza.waw.pl/tecza-projekt-pl-2787.html> (publicado: 24-07-2013, acceso: 09-03-2015).

Remarks by President Obama at 25th Anniversary of Freedom Day. En: la página web oficial de White House, whitehouse.gov. Disponible en: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2014/06/04/remarks-president-obama-25th-anniversary-freedom-day> (publicado: 04-06-2014, acceso: 06-03-2015).

Report of the NGO Forum 12-13 December 2004. En: la página web de UNECE, [unece.org](http://www.unece.org). Disponible en: http://www.unece.org/fileadmin/DAM/Gender/documents/beijing-10/Final_Report_Add1_EN.pdf (acceso: 22-03-2015).

Resultados de la votación sobre la propuesta de las modificaciones en la Constitución, de 5 de septiembre de 2006. En: la página web del parlamento polaco, sejm.gov.pl. Disponible en: <http://orka.sejm.gov.pl/SQL.nsf/glosowania?OpenAgent&5&39&79> (publicado: 13-04-2007, acceso: 02-03-2015).

ROTTENBERG, Anda. *Dziergana robota* (Trabajo de ganchillo). En: ŚCIBIOR, Martyna. La página web personal, martynascibior.com.pl. Disponible en: <http://www.martynascibior.com.pl/index.php?teksty-krytyczne/> (publicado: 07-2013, acceso: 09-03-2015).

SIENKIEWICZ, Karol. *Anna Okrasko*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/anna-okrasko> (publicado: 05-02-2015, acceso: 09-03-2015).

SIENKIEWICZ, Karol. *Katarzyna Kozyra*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/anna-baumgart> (publicado: 06-2006, actualizado: 05-05-2014, acceso: 01-03-2015).

SIENKIEWICZ, Karol. *Krystyna Piotrowska*. Disponible en: culture.pl, <http://culture.pl/pl/tworca/krystyna-piotrowska> (publicado: 13-06-2014, acceso: 31-01-2015).

SIENKIEWICZ, Karol. *Sędzia Główny* (Juez Principal). En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/sedzia-glowny> (publicado: 05-05-2014, acceso: 09-03-2015).

SIENKIEWICZ, Karol. *Zofia Kulik*. En: culture.pl. Disponible en: <http://culture.pl/pl/tworca/zofia-kulik> (publicado: 30-04-2014, acceso: 26-02-2015).

SKOTNICKA-ILLASIEWICZ, Elżbieta (comp.) *5 lat członkostwa Polski w Unii Europejskiej w perspektywie społecznej* (5 años de Polonia en la Unión Europea en la perspectiva social). Warszawa: Urząd Komitetu Integracji Europejskiej, 2009. Disponible en: http://polskawue.gov.pl/files/polska_w_ue/czlonkostwo_polski_w_ue/Historia/2009_5_lat_polski_w_ue_perspektywa_spoleczna_wyd_popr.pdf (acceso: 14-03-2015).

Statut (Estatuto). En: la página web del Partido de las Mujeres, kongreskobiet.pl. Disponible en: <http://partiakobiet.com.pl/program/statut-partii-kobiet/> (acceso: 22-03-2015).

Statut Kongresu Kobiet (Estatuto del Congreso de las Mujeres). En: la página web del Congreso de las Mujeres, kongreskobiet.pl. Disponible en: <http://www.kongreskobiet.pl/Content/uploaded/files/Statut%202014%20tekst%20jednolity.pdf> (acceso: 22-03-2015).

SZABŁOWSKI, Stach. *Przedsiębiorstwo Okrasko* (La empresa Okrasko). En: zwierciadlo.pl. Disponible en: <http://zwierciadlo.pl/2010/bez-kategorii/przedsiębiorstwo-okrasko> (publicado: 17-05-2010, acceso: 09-03-2015).

SZPECHT, Magda. *Teatr święcie oburzonych* (Teatro de los santos indignados). En: newsweek.pl. Disponible en: <http://kultura.newsweek.pl/teatr-swiecie-oburzonych,88241,1,1.html> (publicado: 18-02-2012, actualizado: 18-10-2012, acceso: 03-03-2015).

SZYMANOWSKA, Olga y JASINA, Łukasz. *Całowanie rączki i goździki - 8 marca w PRL* (El besar la mano y los claveles - el 8 de marzo en la República Popular de Polonia). En: newsweek.pl. Disponible en: <http://stylzycia.newsweek.pl/dzien-kobiet-prl-8-marca-historia-ciekawostki,artykuly,358568,1.html> (acceso: 08-08-2015).

ŚCIBIOR, Martyna. *Boxing Helena*. En: ŚCIBIOR, Martyna. La página web personal, martynascibior.com.pl. Disponible en: <http://www.martynascibior.com.pl/index.php?malarstwo/boxing-helena/> (acceso: 02-03-2015).

ŚWIETLIK, Marta. «(Post)feministyczne trawestacje. O dziewczynskich zabawach artystek ostatniej dekady» (Mascaradas (post)feministas. Sobre los juegos de las artistas de la última década). En: *Polisemia – czasopismo naukowe antropologów kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego* (Polisemia – revista científica de los antropólogos de cultura de la Universidad Jagellónica de Cracovia), 2011, núm. 3. Disponible en: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2011-7/postfeministyczne-trawestacja> (acceso: 23-02-2015).

THOMPSON, Ewa. «Postkolonialne refleksje. Na marginesie pracy zbiorowej "From sovietology to postcoloniality: Poland and Ukraine from a postcolonial perspective"» (Reflexiones poscoloniales. En los márgenes de la obra colectiva «Desde soviología al poscolonialismo: Polonia y Ucrania desde la perspectiva poscolonial»). En: *Porównania* (Comparaciones), 2008, núm. 5. Disponible en: <http://www.owl.net.rice.edu/~ethomp/Porownania-%20Jak%20wyj%C5%9Bcz%20postkolonializmu.pdf> (acceso: 27-03-2015).

To nie jest konwencja antyprzemocowa, tylko antyrodzinna! (!Esto no es un convenio antiviolenencia sino antifamilia!). En: fronda.pl. Disponible en: <http://www.frona.pl/a/to-nie-jest-konwencja-antyprzemocowa-tylko-antyrodzinna,42121.html> (publicado: 27-09-2014, acceso: 08-03-2015).

TORRADO ZAMORA, Laura. *Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)*. En: *e-Archivo – Archivo Abierto Institucional de la Universidad Carlos III de Madrid*, e-archivo.uc3m.es. Disponible en: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/14042/fotografia_torrado_ICT_2010.pdf?sequence=1 (publicado: 2012, acceso: 13-07-2015).

Traktat o przystąpieniu Rzeczypospolitej Polskiej do Unii Europejskiej (Tratado de adhesión de la República de Polonia a la Unión Europea). En: la página web de Polonia en la Unión Europea – base de datos *online*, polskawue.gov.pl. Disponible en: https://polskawue.gov.pl/files/Dokumenty/Publikacje_o_UE/traktatoprzystapieniu.pdf (acceso: 12-03-2015).

Tratado de Ámsterdam. En: la página web oficial de la Unión Europea, europa.eu. Disponible en: http://europa.eu/eu-law/decision-making/treaties/pdf/treaty_of_amsterdam/treaty_of_amsterdam_es.pdf (acceso: 14-03-2015).

Ulicami Łodzi przeszła Manifa (Por las calles de Łódź pasó Manifa). En: onet.pl. Disponible en: <http://wiadomosci.onet.pl/lodz/ulicami-lodzi-przeszla-manifa/kf74g> (publicado: 08-03-2011, acceso: 09-08-2015).

United People of the Internet, la página web del proyecto. Disponible en: <https://www.upoti.com/> (acceso: 05-01-2015).

Ustawa z dnia 5 grudnia 1996 r. o zawodzie lekarza (Decreto de 5 de diciembre de 1996 sobre la Profesión Médica). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19970280152> (acceso: 24-02-2015).

Ustawa z dnia 7 stycznia 1993 r. o planowaniu rodziny, ochronie płodu ludzkiego i warunkach dopuszczalności przerywania ciąży (Decreto de 7 de enero de 1993 sobre la Planificación Familiar, la Protección del Feto Humano y las Condiciones de Admisibilidad del Aborto). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19930170078> (acceso: 24-02-2015).

Ustawa z dnia 27 kwietnia 1956 r. o warunkach dopuszczalności przerywania ciąży (Decreto de 27 de abril de 1956 sobre las condiciones de admisibilidad del aborto). En: Actos Legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19560120061> (acceso: 27-01-2015).

Ustawa z dnia 29 grudnia 1989 r. o zmianie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (Ley de 29 de diciembre de 1989, sobre la Modificación de Constitución de la República Popular de Polonia). En: Actos legales de Polonia – base de datos *online*, isap.sejm.gov.pl. Disponible en: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19890750444> (acceso 27-01-2015).

W niedzielę w Warszawie Manifa - demonstracja z okazji Dnia Kobiet (Manifa este domingo en Varsovia – la demostración del Día de la Mujer). En: wyborcza.pl. Disponible en: http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95190,17527441,W_niedziele_w_Warszawie_Manifa__demonstracja_z_okazji.html (publicado: 06-03-2015, acceso: 09-03-2015).

WINNICKA, Ewa. *Kobiety w rozprawie – polskie feministki od 1989 do dziś* (Las mujeres galopantes – feministas polacas desde 1989 hasta el día de hoy). En: polityka.pl. Disponible en: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1519544,1,polskie-feministki-od-1989-do-dzis.read> (publicado: 17-09-2011, acceso: 08-03-2015).

WOLLNY, Zorka. *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* (Las Ofelias. Iconografía de la locura). En: perfil oficial del Museo de Arte de Łódź en YouTube, youtube.com/user/MuzeumSztuki. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6mgfiPlZsdM> (acceso: 06-03-2015).

WOŁOSIK, Anna. «Edukacja do równości czy trening uległości? Czy polskie podręczniki respektują zasadę równości płci?» (¿Educación para la igualdad o entrenamiento para sumisión? ¿Libros escolares polacos respetan el principio de la igualdad de género?). En: *Internetowa Szkoła Równości i Demokracji* (La escuela *online* de Igualdad y Democracia), wstronedziewczat.org. Disponible en: http://www.bezuprzedzen.org/doc/edukacja_do_rownosci.pdf (publicado: 2009, acceso: 14-03-2015).

Women, the Financial and Economic Crisis – the Urgency of a Gender Perspective. En: la página web de *European Women's Lobby*, womenlobby.org. Disponible en: <http://www.womenlobby.org/publications/Statements/article/women-the-financial-and-economic?lang=en> (publicado: 2009, acceso: 08-03-2015).

Zarejestrowane (Registradas), la página web del proyecto. Disponible en: <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/> (acceso: 02-03-2015).

Zdrowie i Prawa Reprodukcyjne i Seksualne a System Zdrowia Publicznego w Polsce. Dostęp do Świadczeń i Środków z zakresu zdrowia reprodukcyjnego i seksualnego (Salud, Derechos Reproductivos y Sexuales, y el Sistema Público de Salud en Polonia. El acceso a los servicios y recursos en el campo de la salud reproductiva y sexual). En: *Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny* (Federación para la Mujer y Planificación de la Familia) – la página web oficial, federa.org.pl. Disponible en: http://www.federa.org.pl/dokumenty_pdf/raporty/SRHR_PAI_2008.doc (publicado: 06-2008, acceso: 20-03-2015).

Zygmunt Bauman. En: nauka-polska.pl. Disponible en: <http://nauka-polska.pl/dhtml/raporty/ludzieNauki?rtype=opis&objectId=10693&lang=pl> (acceso: 03-03-2015).

ŻEBROWSKA, Alicja. *Grzech pierworodny* (Pecado original). En: la Filmoteca *online* del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicia-grzech-pierworodny> (acceso: 01-02-2015).

ŻEBROWSKA, Alicja. *Onone*. En: la Filmoteca *online* del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicia-onone> (acceso: 01-02-2015).

ŻEBROWSKA, Alicja. *Tajemnica patrzy* (El misterio está mirando). En: la Filmoteca *online* del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, artmuseum.pl/pl/filmoteka. Disponible en: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicia-tajemnica-patrzy> (acceso: 28-02-2015).

Кароліна КУБІК Karolina KUBIK TAM – 2012. En: perfil oficial de Dzyga TV en YouTube, youtube.com/user/dzygaTV. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=03P4XGyBUGY&noredirect=1> (acceso: 06-03-2015).

BASIC BIBLIOGRAPHY

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.
- ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- BORKOWSKI, Grzegorz, MAZUR, Adam and BRANICKA, Monika (comp.) *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000* (New phenomena in Polish art after 2000). Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2007.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Oxford: Psychology Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 2002.
- FALUDI, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown, 1991.
- FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex*. New York: William Morrow and Company, 1970.
- FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company, 1963.
- FRASER, Nancy. *Unruly Practices: Power, Discourse, and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- HALBERSTAM, J. Jack. *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon Press, 2012.
- HEARTNEY, Eleanor, POSNER, Helaine, PRINCETHAL, Nancy and SCOTT, Sue. *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium*. New York: Prestel USA, 2013.
- JAKUBOWSKA, Agata (comp.) *Artystki polskie* (Polish artists). Warszawa: PWN, 2011.
- JAKUBOWSKA, Agata. *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (On the margins of the mirror. The female body in the work of Polish artists). Kraków: Universitas, 2005.
- JAKUBOWSKA, Agata. «Nie-fajne? (Post)feminizm na polskiej scenie artystycznej» (Not nice? (Post) feminism in Polish art scene). In: *Kresy*, 2008, no. 4.
- JANION, Maria. *Niesamowita Słowiańszczyzna* (The amazing Slavic culture). Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- JOHNSON, Clare. *Femininity, Time and Feminist Art*. London/New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- JONES, Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.
- KOWALCZYK, Izabela. *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90-tych* (Body and authority: Polish critical art of the 90s). Warszawa: sic!, 2002.
- KOWALCZYK, Izabela. *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce* (Polish mothers, Boys and Cyborgs. Art and feminism in Poland). Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010.
- KOWALCZYK, Izabela. «Sztuka feministyczna w Polsce – od feministycznych interwencji do postfeminizmu» (Feminist art in Poland: from the feminist interventions to post-feminism). In: *Sztuki wizualne* (Visual arts), 2012, no. 42. Available at: <http://kulturaenter.pl/sztuka-feministyczna-w-polsce-od-feministycznych-interwencji-do-postfeminizmu/2012/03/> (access: 20-12-2014).
- KRAWCZYK, Lidia and NOWACKA-KARDZIS, Beata (comp.) *Niegrzeczne* (Naughty), exhibition catalogue. Kraków: Bunkier Sztuki, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- LESZKOWICZ, Paweł. «Sztuka a płeć. Szkic o najnowszej sztuce polskiej» (Art and gender. Sketch of contemporary Polish art scene). In: *Magazyn Sztuki* (Art Magazine), 1999, no. 22.
- MILLET, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1969.
- NOCHLIN, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artists?». In: *Art News*, 1971, no. 69.
- PATEMAN, Carole. *The Sexual Contract*. California: Stanford University Press, 1988.
- REILLY, Maura and NOCHLIN, Linda. *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. New York: Brooklyn Museum, Davis Museum and Cultural Center Merrell, 2007.
- RECKITT, Helena and PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. London: Phaidon Press Limited, 2001.
- ROTTENBERG, Anda. *Sztuka w Polsce 1945-2005* (Art in Poland 1945-2005). Warszawa: Stentor, 2005.
- SLANY, Krystyna, STRUŻIK, Justyna and WOJNICKA, Katarzyna (comp.) *Gender w społeczeństwie polskim* (Gender in Polish society). Kraków: Nomos, 2011.
- ŚWIETLIK, Marta. «(Post)feministyczne trawestacje. O dziewczynskich zabawach artystek ostatniej dekady» ((Post)feminist travesties. About girly games of artists in the last decade). In: *Polisemia – czasopismo naukowe antropologów kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego* (Polisemia – cultural anthropologists scientific journal of the Jagiellonian University), 2011, no. 3. Available at: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2011-7/postfeministyczne-trawestacja> (access: 23-02-2015).
- WURTZEL, Elizabeth. *Bitch: In Praise of Difficult Women*. New York: Anchor, 1998.
- TONIAK, Ewa. *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm* (Giants. Women and social realism). Kraków: Korporacja Ha!Art, 2009.
- TONIAK, Ewa. *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum* (Three women. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum), exhibition catalogue. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2011.
- ZYDOROWICZ, Jacek. *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku* (Artistic virus. Polish critical art and the cultural transformation after 1989). Warszawa: Instytut im. Adama Mickiewicza, 2005.

Fotografía en la portada y contraportada:

Anna Bajorek, *Bryza* (Brisa), vídeo, 2014 – fija

Reproducciones en las páginas:

38 – Ewa Partum, *Ćwiczenia* (Ejercicios), fotografía en blanco y negro, 1974 – fragmento

72 – Katarzyna Górna, *Fuck me, fuck you, peace* (Fóllame, jódete, paz), fotografía en blanco y negro, 2000 – fragmento

106 – Agata Bogacka, *Rzeczywiście, młodzi są realistami* (Es cierto que los jóvenes son realistas), pintura al óleo, 2003

Corrección: Delia Díaz Yeste

Diseño gráfico y editorial: Anna Światłowska

Impreso sobre papel Munken Pure, 100 g/m².

Tipografía: Cambria de Jelle Bosma, Steve Matteson y Robin Nicholas, y Lato de Łukasz Dziedzic.

Imprenta: Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

© Anna Światłowska

